

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI

A (RE)SEXUALIZAÇÃO DO PRAZER: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS SEXUAIS NAS
OBRAS DE PIETRO ARETINO (XVI)

CURITIBA

2019

ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI

A (RE)SEXUALIZAÇÃO DO PRAZER: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS SEXUAIS NAS
OBRAS DE PIETRO ARETINO (XVI)

Dissertação de mestrado apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre em História – Programa de
Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Modzelewski, alloma Noara Pereira

A (re)ssexualização do prazer : um estudo das práticas sexuais na obra
de Pietro Aretino (XVI). / Alloma Noara Pereira Modzelewski. – Curitiba,
2019.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko

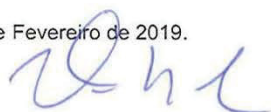
1. Aretino, Pietro, 1492 – 1556 – Crítica e interpretação. 2. Sexo na
literatura. 3. Literatura italiana. 4. Renascimento - Itália I. Título.


CDD – 850.0803538

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI**, intitulada: **A (RE)SSEXUALIZAÇÃO DO PRAZER: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS SEXUAIS NAS OBRAS DE PIERO ARETINO (XVI)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVADA no rito de defesa. A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 22 de Fevereiro de 2019.


VINICIUS NICASTRO HONESKO
Presidente da Banca Examinadora


MARIANA RUGGIERI
Avaliador Externo (UNICAMP)


DAVID PESSOA CARNEIRO
Avaliador Externo (UERJ)



Com todo amor que possuo em meu corpo, dedico esse trabalho para
você Mariza, minha mãe e amiga, que antes de tudo me ensinou a
ser livre.

AGRADECIMENTOS

Já dediquei esse trabalho à mulher mais importante da minha vida, mas não posso deixar de incluí-la aqui. Agradeço imensamente a minha mãe, figura fundante que representa toda uma luta que me trouxe aqui. Juntamente com a Ilca Zuleide Coltro, minha segunda mãe, quem possibilitou a minha formação superior, me fornecendo os meios para me manter longe de casa. Também agradeço, profundamente, ao Seu Bento e a Dona Delsa, pessoas incríveis que contribuíram para a minha chegada nessa cidade.

Agradeço ao professor Vinícius, pela confiança depositada em meu trabalho e pelas valiosas indicações ao longo desse processo, por vezes doloroso. Aprendi muito com os professores da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, a carinhosa AMENA, que me acolheram e propiciaram importantes ensinamentos. Aproveito esse espaço para também agradecer à CAPES pelo suporte financeiro, fundamental para o andamento e conclusão dessa pesquisa.

Aos amigos deixo aqui minha gratidão, pessoas incríveis que conheci nessa nova fase, e fizeram dessa caminhada um pouco menos difícil. Aos colegas de linha que se tornaram grandes amigos, nominalmente deixo aqui registrado o meu profundo agradecimento a Maytê, que sempre esteve por perto com conselhos e um abraço aconchegante, fazendo desse período mais especial. A Noemia agradeço. Agradeço, pois me faltam palavras para expressar minha gratidão a tamanha generosidade dessa pessoa que nos acolheu – acolheu a todos ao seu redor – e transformou completamente nossa mudança de uma ruptura para uma completa continuidade de carinho e afeto.

Por fim, agradeço à pessoa a quem agradeço todos os dias, por toda força e apoio, por aguentar meus momentos de fúria e choro, por suportar minhas inseguranças e transforma-las em autoconfiança. Muito obrigada Leonardo, por tudo isso, pelo café da tarde, o cafuné no meio de um longo dia focado em entender por que razão eu não entendia nada. Obrigada Léo, pelo melhor presente que você podia me dar, a Pão com Bolinho.

Pão com Bolinho que – além de ser uma gata linda - representa esse nosso passo em direção ao futuro, nossa mudança para uma nova cidade e a consolidação das nossas conquistas. E obrigada Pankinho – apelido da gata – que me ajudou a controlar picos de estresse que pareciam até então incontroláveis.

Os atos do amor são instintivos. A gente não os aprende: sente-os. Vem na nossa carne a sensação que nos impulsiona e dirige. De dentro da carne surge a vontade que nos guia e move, do fundo, bem de dentro. É uma vibração simultânea que irradia de um ser para outro (RIOS, 1969, p.339).

RESUMO

Em 1492 nascia Pietro Aretino, conhecido e influente escritor da Itália renascentista, desde muito cedo sua ambição o afastou da sua cidade natal, partindo com apenas dezesseis anos para buscar em Roma os futuros louros. Juntou-se à corte de Leão X buscando nele um protetor generoso, contudo os eventos que se sucederam o levaram a mudar-se novamente. Agora, o último destino seria Veneza, lugar em que seu trabalho foi mais frutífero. Nesse meio, Aretino nutriu amizades e inimigos, fez da sua pena mais que seu ganha-pão, por isso ficou conhecido como o “flagelo dos príncipes”. A ferrenha crítica aos moralismos puritanos também fez parte de sua gênese. Nas obras *Pornólogos I* (1534) e *Sonetos Luxuriosos* (c.1525) encontramos situações que corroboram com esse pensamento, são densamente marcadas por uma escrita inflamada e com forte apelo sexual. As práticas sexuais que Aretino expõe possuem características diversas, desde a apresentação, maneira de escrita e aspectos que vão contra a norma estabelecida em um cenário Renascentista, mas que ainda possui uma presença cristã na sociedade. Como referencial teórico são propostos os estudos relacionados à representação diversa e heterogênea de um tratamento sexual por Paul B. Preciado. Os conceitos “ressexualização do ânus” e “dildotectônica”, de Preciado colaboram para pensar a exposição do sexo e de suas práticas. A escrita de Aretino, sobre essa óptica, extrapola a dimensão contemporânea do próprio autor, para ser então evocada no presente e partilhada no ambiente político em diálogo com as questões de gênero.

Palavras-Chave: Pietro Aretino. Práticas sexuais. Renascimento italiano. Ressexualização.

ABSTRACT

In 1492 Pietro Aretino was born, well-known and influential writer of Renaissance Italy, from very early his ambition walked away it to him of its native city, leaving with only sixteen years to look for in Rome the future glory. He joined the court of Leo X seeking him a generous protector, yet the events that followed led him to change again. Now the last destination would be Venice, where his work was most fruitful. In this way, Aretino nourished friendships and enemies, made his pen more than his breadwinner, so it became known as the “scourge of princes”. The fierce criticism of puritan moralism was also part of its genesis. In the works *Pornólogos I* (1534) and *Sonetos Luxurious* (c.1525) we find situations that corroborate with this thought, are densely marked by an inflamed writing and with strong sexual appeal. The sexual practices that Aretino exposes have diverse characteristics, from the presentation, way of writing and aspects that go against the norm established in a Renaissance scene, but that still has a Christian presence in the society. As theoretical reference are proposed the studies related to the diverse and heterogeneous representation of a sexual treatment by Paul B. Preciado. Preciado's concepts of “resexualization of the anus” and “dildotectonic”, collaborate to think the exposure the sex and its practices. Aretino's writing, on this point of view, extrapolates the contemporary dimension of the author himself, to be then evoked in the present and shared in the political environment, in dialogue with the gender discussions.

Key-words: Pietro Aretino. Sexual practices. Italian Renaissance. Resexualization

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 A LITERATURA: UM COMPONENTE HISTORIOGRÁFICO	18
2.1 UM ESCRITOR DE DUVIDOSA REPUTAÇÃO	28
2.1.1 A complexa sociedade vigente e suas intervenções sobre o sexo	40
2.1.2 Renascença: divergências morais	43
2.1.3 A construção do riso no renascimento e as práticas sexuais	51
2.2 A LINGUAGEM COMO PARTE DA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA	56
3 NARRATIVAS SEXUAIS: UMA ABDICAÇÃO DO TEMPO	60
3.1 A INSISTENTE DIVISÃO DO ALTO E DO BAIXO: O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO	67
3.2 ANACRONIA: A COLHEITA DO TEMPO	77
4 PRÁTICAS SEXUAIS: UMA ANÁLISE MULTITEMPORAL	85
4.1 A MULTITEMPORALIDADE NA LITERATURA: SIMILARIDADES ENTRE AUTORES E OBRAS	88
4.2 A FORMAÇÃO DA SÁTIRA E DA IRONIA COMO VISUALIDADE COMPARTILHADA ENTRE PRECIADO E ARETINO	94
4.3 APROXIMAÇÕES DO PASSADO E A VISUALIDADE NO PRESENTE	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
BIBLIOGRAFIA	120

1 INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de estudos pertencentes às diversas concepções relativas às práticas sexuais necessariamente implica lidar com uma vasta gama de discussões, nas quais se afrontam tabus, repressões e diversos outros problemas. Trazer à tona os problemas que o sexo abrange é permitir-se inquirir, com o fazer historiográfico, certas posturas adotadas quando relacionadas à sexualidade. Assim, essas questões são indagadas com esse trabalho que, a partir de uma visão histórica, pretende compreender as representações das práticas sexuais, de maneira especial as que envolvem a perspectiva feminina do ato, e também as práticas que destoam da normativa. Tais práticas são concebidas em diversas esferas, tendo os mais variados suportes para projetá-las. No entanto, esta pesquisa diz respeito às práticas sexuais encontradas no contexto da obra literária, um contexto específico italiano do século XVI. Nesses textos, tabuísmos e metáforas são fórmulas usadas por nosso autor para retratar tanto as práticas sexuais quanto as características físicas das personagens.

As obras em questão foram publicadas com os títulos de *Sonetti Lussuriosi* e *Ragionamenti della Nanna e della Antonia*¹, do escritor italiano Pietro Aretino. Os *Sonetos Luxuriosos* foram escritos por volta de 1525 e as circunstâncias da sua produção envolvem o escândalo face a prisão do gravurista Marcoantonio Raimondi. Contudo, os *Sonetos* só foram publicados postumamente, fazendo com que manuscritos circulassem amplamente antes e ainda depois da morte do autor².

Já *Pornólogos I. Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira*, foi publicado em 1534 e não causou nenhum impacto evidente na já turbulenta vida de Aretino, mas acabou por representar uma outra fase da vida do autor. A narrativa de *Pornólogos I* gira em torno da protagonista Nanna e de sua interlocutora Antonia. A conversa presente no texto apresenta a sexualidade da personagem e suas aventuras amorosas. O texto composto por metáforas abrandava os problemas que estariam associados às práticas sexuais explícitas, até traz um alívio cômico na sua narrativa por meio da ironia e sátira.

Apesar dos textos serem formados por diferentes narrativas entre si, eles apresentam formas elaboradas de abordar a temática sexual. Por isso da escolha específica desses textos,

¹ Esses são os nomes originais das publicações, aqui tomaram-se os nomes das edições traduzidas, que são *Sonetos Luxuriosos* e *Pornólogos I. Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira*, respectivamente, utilizados como documentos. Os trechos das obras aqui citadas são retirados das edições críticas traduzidas.

² Informações retiradas das notas de tradução de José Paulo Paes na edição brasileira dos *Sonetos Luxuriosos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

pois possuem edições críticas e, conseqüentemente, traduções para o português, o que contribui para a leitura da fonte. Além disso, é possível a utilização das edições mais próximas dos originais desses textos, com algumas ressalvas, visto que o acesso aos *Sonetos Luxuriosos* só pode ser feito através da edição de 1792, devido ao escândalo que esses poemas geraram. Enquanto *Pornólogos I* encontra-se em edição datada de 1584, e ambas possuem suas versões disponíveis digitalmente.

As obras do autor possuem diferentes abordagens: encontramos comédias, tragédias, pasquins, etc., que se assemelham pelo tom satírico, característico de Aretino. Porém, as obras que fazem parte desta pesquisa dispõem de um conteúdo direcionado para uma temática sexual. Os *Sonetos* são um conjunto de 26 sonetos escritos após a apreciação de Aretino das representações de posições sexuais reproduzidas por Marcantonio Raimondi (1480-1534), feitas pelo pintor Giulio Romano (1499-1546). Nos *Sonetos*, a composição é explícita, não há pudor nas descrições do ato sexual, não há recato nas palavras nem nas situações postas aos personagens. Já ao longo da narrativa de Nanna, em *Pornólogos I*, o ato sexual está descrito de maneira implícita através das metáforas e nas suas páginas é possível destacar um certo protagonismo feminino, uma vez que a própria escrita desse texto é em primeira pessoa e na voz feminina, abrindo espaço para a visibilidade da mulher. Nessa obra, a personagem Nanna conta fases de sua vida, quando foi freira, esposa e posteriormente prostituta, para no fim decidir qual seria o melhor futuro para sua filha dentre essas três possibilidades. Essas fases, diferentes entre si, são descritas partindo do ponto de vista da sexualidade e não de uma perspectiva de uma religiosa, mãe ou esposa, isto é, é uma narrativa que abarca o sexual como crucial para entender cada um desses momentos.

Ambas as obras trazem uma série de elementos a serem expostos no âmbito do feminino, tais como os que dizem respeito ao corpo, ao sexo e às relações sociais, inclusive quando trata de práticas sexuais abertamente explorando as que fogem da normativa. Também se observa nesse contexto um pouco da vida turbulenta do autor, nascido em Arezzo em 1492. Ainda muito jovem mudou-se para Roma onde circulou pela nobreza clerical, obtendo a afeição de papas e nobres locais. Porém, sua vida agitada e as confusões que o acercaram o obrigaram a se mudar de Roma, indo para Veneza, onde morre em 1556.

Dessa maneira, são muitos os pontos que podem ser observados com essas obras. Desde a reflexão do ato sexual como forma de representar uma dissidência, quando o autor aborda o sexo anal, por exemplo, como também a posição que o erótico e o pornográfico assumem com relação aos textos. Esses são elementos contidos nos escritos de Aretino,

possuidores de um caráter visual tão claro, devido a descrição minuciosa do ato sexual e dos detalhes da vida íntima de diferentes mulheres. Isso nos dá base para problematizar a representação da feminilidade para um autor italiano do período Renascentista. Ao aprofundar essas características, nos deparamos com o debate sobre a questão de gênero, tal como apresentado por Joan Scott:

O gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana. Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legítima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política (SCOTT, 1995, p.89).

A questão de gênero integra um debate complexo alçando discussões que são, sobretudo, políticas. É juntamente com a “luz” oferecida pela autora sobre o assunto que é possível refletir acerca do uso dessa categoria nos debates históricos e sua função nesse meio. Ao pensar sobre essa inserção, é nítido o quanto essas discussões relacionadas ao gênero são dependentes dos momentos e contextos onde estão inseridos. Paul B. Preciado aborda a questão do conceito de gênero passando por sua aplicação nos estudos feministas, reforçados nos anos 1980. Segundo ele, a

[...] noção de “gênero” tornar-se-ia o instrumento teórico fundamental para conceitualizar a construção social, a fabricação histórica e cultural da diferença sexual, diante da reivindicação da “feminilidade” como substrato natural, como forma de uma verdade ontológica (PRECIADO, 2011, p.13).

Essa construção sobre a qual fala Preciado adentra em algumas das discussões realizadas neste trabalho no que tange à ideia da construção da diferença e, sobretudo, ao pensar as fórmulas das práticas sexuais das quais Aretino se apropria. Nesse sentido, vale ressaltar a importância histórica de tais textos, pois nos ajudam a destacar subjetividades a partir da perspectiva particular do autor e a compreender como as representações foram expostas através da concepção do artista, inserido num contexto histórico renascentista e de círculo social cristão.

Ao questionar o teor da literatura de Aretino são as noções de pornografia e erotismo que se destacam, apoiadas pelo formato da escrita, na exploração da narrativa frente ao ato sexual e pelas relações promovidas em função da prática sexual. Também o destaque dado à

figura feminina exprime o enquadramento dessas relações nas categorias pornográficas e eróticas, possibilitando a análise sobre essas particularidades que expõem as práticas sexuais.

Nesse quesito, o destaque dado à figuração feminina nesses textos é visto como um suporte para avaliar essas discussões recentes sobre a história das mulheres, principalmente com a ascensão desses estudos. Existem diferentes reflexões sobre esse assunto e os debates que circundam esse meio estão norteados por diferentes teóricos, como as historiadoras Joan Scott e Michelle Perrot. Scott contribui para pensar a construção social e as relações de poder que estão implícitas nas divisões do gênero, enquanto Perrot nos ajuda a refletir sobre as ausências da mulher na historiografia. Pois, ao

Escrever tal história significa levá-la a sério, querer superar o espinhoso problema das fontes (“Não se sabe nada das mulheres”, diz-se em tom de desculpa). Também significa criticar a própria estrutura de um relato apresentado como universal, nas próprias palavras que o constituem, não somente para explicitar os vazios e os elos ausentes, mas para sugerir uma outra leitura possível (PERROT, 1995, p.9).

Aretino, na sua literatura, evoca o feminino, e aqui é possível fazer uma reflexão sobre o lugar e a posição que a mulher ocupa nesse contexto. Segundo a própria Michelle Perrot “[...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens [...]” (PERROT, 2007, p.25). O que é o caso desta pesquisa, mas é possível compreender como as propostas dos estudos de gênero fornecem subsídios para entender essa questão. Ademais, esses textos são importantes para a pesquisa, pois temos uma relação entre um autor e como esse representou mulheres no íntimo das práticas sexuais a partir do ponto de vistas delas. E isso proporciona uma visão dessa relação, que pode tanto sugerir uma ausência quanto uma presença da mulher, dependendo da percepção empregada.

Como já dito, o teor dessas obras provoca o desejo, quase súbito, de colocá-las em uma das categorias, seja a erótica ou a pornográfica. E a partir dessas categorizações que encontramos uma brecha para refletir sobre as origens desse material ao pensá-las dentro de um contexto em que, aparentemente, não seriam classificadas de tal modo. Para Paula Findlen,

A pornografia, em relação ao modo como surgiu no início do período moderno, marcou um conflito entre as representações do desejo e da virtude. Embora possamos reconhecê-la, é impossível que se tenha completa segurança sobre o que é definido como pornografia quando se escreve sua história. E uma história, porém, que precisa ser registrada, particularmente porque a falta de uma definição sugere que está ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum lugar (FINDLEN, 1999, p. 54).

Findlen discute o quanto a pornografia, como categoria específica, é volúvel e pode ser amplamente explorada, dependendo do ambiente em que ela está circulando. Da mesma forma, o conceito de erótico aparece como passível de análise, visto a problemática que se apresenta quando ambos são diretamente confrontados. Dominique Maingueneau exemplifica essa dicotomia: “O erotismo é, então, percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar” (MAINGUENEAU, 2010, p. 331). Pensar o erotismo e a pornografia no contexto literário é expandir as investigações sobre essas áreas, para poder encarar a literatura de Aretino como uma possibilidade de pesquisa pertinente ao momento historiográfico, rica em resultados.

Como nos *Sonetos Luxuriosos*, nos quais são vários os exemplos da ação explícita e obscena do ato sexual, o que exemplifica essa exaltação do sexo. Segundo o Soneto nº 13, temos uma posição sexual que foge totalmente do tradicional esperado pelo contexto social e cultural que circulava ao redor do autor. Aretino está em Roma, no século XVI, onde a presença da Sé Católica ainda contribuía para uma normatização do sexo e sua realização com fins de reprodução. No soneto em questão, o que o autor nos apresenta é um relacionamento que atribui o protagonismo para a mulher, sendo a voz dela a organizar esse momento:

Chega de briga, sus, tudo se ajeita.
 Reparti a iguaria saporosa:
 Um põe no cu, na cona o outro se entrosa,
 Dando Princípio à amorosa empreitada.³ [...]

(ARETINO, 2000, p.77).

Essa dinâmica acontece ao longo dos 26 sonetos, nos quais Aretino apresenta diferentes momentos com relação às práticas sexuais, sendo a narrativa escrita, em momentos, pelo homem e, em outros, pela voz feminina. Já nos *Pornólogos I*, temos uma narrativa que se mostra diferenciada em cada fase, em que Nanna apresenta sua vida como freira, esposa e prostituta. No último de seus “atos”, quando conta seus fatos como prostituta, Aretino nos traz uma mulher sem pudores e, talvez, insuflando suas atitudes como prostituta. Em um trecho, Nanna nos apresenta sua conduta: “[...] como deve fazer uma boa puta, eu tinha o maior prazer em semear a discórdia, urdir intrigas, perturbar as amizades sólidas, induzir o ódio, fazer as

³ Non più contrasto, orsù, tutto s' acchetti/ Spartitevi tra voi questa ricota,/ Uno si pigli 'l cul, l'altro la potta, / Dando principio agli amorosi affetti.

pessoas se injuriarem e chegarem às vias de fato⁴” (ARETINO, 2006, p.127). O autor traz, com Nanna, a mulher como um ser danoso, passível de fazer e agir de acordo com seu interesse. Em outro momento, Nanna salienta a luxúria das personagens, esse um pecado da carne superado, segundo a personagem, “[...] com uma penitenciazinha e duas gotas de água benta sua alma será purificada de toda e qualquer putaria⁵” (ARETINO, 2006, p.140). Mesmo sendo uma prostituta, ela não descarta o perdão cristão, agindo dentro dos cânones do Cristianismo. É visto que ela não demonstra arrependimento para a confissão, contudo ela está inserida dentro dessa prática.

Outra questão pertinente envolve os *Sonetos Luxuriosos* no que diz respeito ao prazer sexual anal. Mesmo sendo afirmado como bestial pela concepção cristã, esse tipo de cópula aparenta ser o que propicia mais interesse por parte das personagens, pois em praticamente toda a obra a conotação sexual em relação ao ânus aparece. No soneto nº 20, ao concluir, apresenta a mulher com voz de poder:

[...]
 Ah! Traidor, teu pau é muito duro.
 Oh! Como já na cona me confeito.
 Prometo que no cu um dia o aceito
 E o faço sair limpo, te asseguro. ⁶ [...]
 (ARETINO, 2000, p.91).

Essas situações têm ocorrência frequente ao longo da obra, e o prazer é condenável estando diante de um contexto dogmático cristão, pois a prática sexual, em tese, teria como única finalidade a reprodução. Por isso, a maioria dos estudos sobre práticas sexuais trabalha desde a perspectiva normativa, utilizando-se como documentos para a pesquisa textos oficiais, como manuais de confessores, processos inquisitoriais e resoluções de concílios da Igreja. Quando nos voltamos ao tema a partir de uma obra literária, novas formas de debater esse problema evidenciam-se.

Como se trata de um autor de circulação restrita em comparação com os grandes nomes da literatura renascentista, existe uma também restrita investigação historiográfica sobre o autor, sua literatura e o tema. E, ao dispor-se dele como base para essa pesquisa, busca-se ir para uma direção que não se restrinja à visão objetiva e imparcial de um autor, mas que

⁴ [...] perchè ad usanza di buona Puttana avea gran piacere di remenare scandoli, di ordire garbugli, di turbar ele amicizie, di indurre ódio, di udire dirsi vilania e di mettere ognuno alle mani.

⁵ che a petizione di una penitenzietta, con due goccioline di acqua benedetta, ogni puttanamento andrà via de l'anima.

⁶ Ah traditore! Hai il cazzo molto duro, / Oh come in su la potta mi confetto, / Um di di torlo in culo ti prometo / E di farlo uscir netto t'assicuro.

provoque, a partir da análise de textos, uma possibilidade de vislumbre de uma realidade fragmentada do período de produção. Compartilhando assim uma trajetória em que o documento se desloca entre passado e presente para visualizar discussões pertinentes ao nosso tempo.

Nesse sentido, umas das possibilidades já mencionadas é inserir o pensamento voltado ao feminino, pois “[...] reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’ [...]” (SCOTT, 1992, p.77). O que podemos observar é que mesmo sendo um homem que escreve, ele possui uma habilidade notável para descrever as relações íntimas das personagens. Tratar a mulher nesse contexto pode nos apresentar um fragmento do pensamento de Aretino, provavelmente comungado com outros indivíduos de seu círculo social, entre outras situações possíveis para a pesquisa.

São essas as abordagens pretendidas com este trabalho, que intenta nos seus capítulos identificar essas nuances com relação às práticas sexuais. Já no capítulo inicial, o objeto literário é ponderado a partir do seu caráter documental, discutindo a relação estabelecida entre História e Literatura, para, posteriormente voltar-se à discussão em torno da vida do autor. Aqui, observa-se como se deu a produção das suas obras em função dos fatos ocorridos na vida de Pietro Aretino. O que se discute nesse capítulo é uma combinação da análise biográfica com situações referentes ao cenário cristão estabelecido, numa tentativa de analisar a circulação desse tipo de obra, popularizado com o advento da imprensa. Observar, nesse sentido, quem estava em seu círculo de amizades e como se dava o convívio entre eles, especialmente por contar com pessoas ligadas às artes e à Igreja, algo que propiciava o contato com intelectuais.

Justamente por estar nesse contexto, parte desse capítulo é dedicado a entender mais dessas divergências com relação à moral cristã e esse tipo de literatura voltada às representações sexuais. Dialogando com a relação estabelecida entre o riso e esse material altamente sexual, pois a sátira tinha sua função política também nesse contexto social vivido pelo autor. Segundo Findlen,

As reações das autoridades ao surgimento do material impresso erótico e obsceno refletiu uma inquietante transição social: de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento era restrito à elite social e intelectual para uma sociedade que divulgava seus segredos cotidianos indiscriminadamente (FINDLEN, 1999, p. 56-57).

Para complementar, pensa-se a relação que Aretino construiu com a própria língua e seus usuários, permeando seus escritos entre os cânones ao mesmo tempo que confrontava as

imposições estilísticas. O segundo capítulo é dedicado às temporalidades, às passagens temporais que conseguimos encontrar no documento literário: passado, presente e futuro coabitam nessa fonte. Primeiramente, essas temporalidades se apresentam na complexa relação entre erótico e pornográfico justamente por serem conceitos transitórios e ultrapassarem diferentes tempos. Depois, desenrola-se como as temporalidades estão contidas no documento, pensando tais temporalidades a partir do contemporâneo. Por isso, é necessário entender as aplicabilidades de uma fonte realocada no tempo, partindo da anacronia como forma de entender esse trânsito

Com o último capítulo pretende-se fazer a análise das obras de Aretino, tendo em vistas todas as discussões previamente realizadas, observando o caráter multitemporal da sua obra. Por isso, antes de realizar uma análise das fontes, as discussões desse capítulo perpassam as construções literárias mostrando como estas, ainda que espaçadas no tempo, possuem fórmulas que se perpetuam. Da mesma maneira que nesse capítulo os questionamentos sobre a sátira, juntamente com a ironia, são retomados, pois esse é um recurso compartilhado por diferentes autores para promover seus respectivos discursos. Por fim, pretende-se entender as representações sexuais exploradas pelo autor de maneira a discutir seu lugar no período Renascentista, assim como ainda considerar a discussão proposta nos textos a partir da ótica contemporânea, ligando esses mesmos textos com debates tão caros ao nosso tempo.

2 A LITERATURA: UM COMPONENTE HISTORIOGRÁFICO

Quem perversões tenciona
Aqui nestas asneiras logo as lê.
Que mau ano e mau tempo Deus lhe dê.⁷
Pietro Aretino

A perversão nesse nosso século está sendo alocada nos mais variados estratos: tudo aquilo que difere de uma normativa é duramente taxado. Esse medo está posto no que chamam de “inversões dos valores morais”, muitas vezes apresentado em relação à sexualidade coibindo a liberdade individual. O panorama não parece nada promissor e consagra um futuro incerto para a discussão de assuntos que divergem com a agenda atual. Contudo, em meio a isso existe momentos de disputas, como no período de 1964 a 1985 quando diversos livros, entre diferentes materiais, foram censurados com o pretexto de impedir a disseminação de instrumentos subversivos. Mas esse cerceamento também atingiu o que foi considerado imoral para a sociedade brasileira, principalmente livros e revistas foram condenados ao fogo da redenção, como o caso dos livros queimados no Pará, no ano de 1975. Na nota sobre esse fato, veiculado pelo jornal *Opinião* e intitulada *Queima comemorativa*, encontramos as motivações:

Comemorava-se a Semana Educacional e o Instituto Grão Pará, mantido pelos adventistas de Belém, resolveu participar à sua maneira: professores e alunos foram reunidos no pátio interno da entidade para uma grande queima de livros de Henry Miller, Cassandra Rios, Giselle Monfort e outros escritores nacionais e estrangeiros considerados pornográficos pelo diretor Célio Feitosa.

As obras queimadas (cerca de mil livros) são, segundo o diretor, “aquelas que tratam exclusivamente de crimes, ódio, sexo, sem qualquer valor literário, explorando a violência e a infidelidade conjugal”. Durante a cerimônia foram queimadas também várias revistas, inclusive de fotonovelas⁸ (Jornal Opinião, 1975, p. 2).

As obras foram taxadas de pornográficas e todo seu conteúdo foi invalidado por alguém que julgou esses livros “sem nenhum valor literário”, culminando num ato de violência. Da mesma maneira, dois anos antes, um padre da cidade de Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais, em uma matéria do jornal *O processo*, alerta aos pais sobre o “perigo mortal das más leituras”, circuladas no ambiente escolar e como consequência “[...] estarão simplesmente deformando o caráter dos adolescentes, e contribuindo para a corrupção moral da juventude⁹” (Jornal o

⁷ Chi há le voglie corrotte/Legga cotesta gran coglioneria/Ch’ il mal anno e il mal tempo Dio gli dia.

⁸ JORNAL OPINIÃO. Rio de Janeiro, 30 mai. 1975. n.134 Disponível em < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=123307&PagFis=3032>> Acesso em: 02 jan. 2019.

⁹ JORNAL O PROCESSO. Conselheiro Lafaiete, 1-15 jul. 1973. n. 18. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=xx2121&PagFis=142>> Acesso em: 02 out. 2014

Processo, 1973, p.2). Essas reações fazem parte de um contexto de repressão militar, onde o discurso voltava-se para a manutenção de valores morais. Um discurso muito parecido com que ouvimos hoje, no qual se pronuncia o combate à inversão de valores, a qual não é nomeada, mas todos sabemos de que valores retroativos estamos falando.

Hoje, o conflito ainda se estabelece para além dos livros, nisso vemos a teimosa afirmação da existência de “kits”, contendo livros, circulando em escolas e considerados imorais. Governos que exaustivamente tentam manter a ordem, protegendo a população – principalmente as crianças – da perversão. E assim encontramos o grande problema da inserção de uma política moralizante, na qual determinados conteúdos são considerados subversivos. É nesse sentido que acontece o que Adriane Piovezan listou e chamou de “a desqualificação da obra proibida”, e isso se dava em dois níveis: “desmerecendo seu valor literário específico por um lado, e por outro lado transferindo a questão para a esfera policial” (PIOVEZAN, 2005, p.74). Assim, o conteúdo imoral passou a ser perseguido (esse é o contexto do qual fala Piovezan sobre a ditadura militar brasileira, ainda que, é possível dizer, em muito se aproxima do que observamos agora). Mas, para além de toda essa situação, que se mostra cada vez mais complexa e um pouco assustadora, também conseguimos enxergar nuances ainda anteriores, remetendo a outras formas de restrição.

O controle iniciado pela Igreja, no século XVI, foi institucionalizado, “embora o *Índex de Livros Proibidos*¹⁰, estabelecido em 1559 pelo papa Paulo IV, se destinasse principalmente a expurgar escritos protestantes do mundo católico, preocupou-se também com o conteúdo moral da arte e da literatura” (FINDLEN, 1999, p.57). O contexto de Reforma Protestante justificava essa censura, confluindo também com as alegações de recolhimento de obras consideradas imorais. Esse recolhimento afetou diversas obras de Maquiavel a Pietro Aretino (FINDLEN, 1999, p.57), e o expurgo mesclava atuações político-religiosas e conservadoras-católicas. Então, a literatura nesses momentos de controle busca um jeito de superar as barreiras impostas pela censura, atacando a dissimulação dessa Igreja frente aos moralismos ou, ainda, sobrevivendo na clandestinidade.

¹⁰ Uma das mais antigas reações à expansão da imprensa foi a publicação, em 1564, pelo papa Pio IV, do *Index Librorum Prohibitorum*; antes dele, em 1547, em Portugal, o cardeal D. Henrique, Inquisidor Geral do Reino, já tinha proibido um rol de livros, que incluía mesmo as Sagradas Escrituras, se publicadas em língua vulgar. Essas ações tinham endereço certo: o crescente público leitor, consumidor de obras indesejadas, como o *Elogio da loucura*, do pensador independente Erasmo de Rotterdam, cujas sucessivas edições incomodavam os padres conservadores da Igreja (ZILBERMAN, Regina. *Recepção e leitura no horizonte da literatura. Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v.10, n.1 2008, p.88. p.85 -97, jan./jun. 2008).

Por isso, a literatura se encontra num patamar documental em que as relações podem ser vistas através desse tipo material, imergindo em situações que se encontram em determinadas cenários. Cada texto escrito aborda questões referentes a um contexto social particular, mediado por um autor, com possibilidades de interpretação, e esse conjunto representa uma pluralidade de informações e perspectivas através da literatura. Assim, “a sociedade não é vista nem como uma reunião de vasos intercomunicantes [...], nem a sua literatura como um escrínio fechado, mas como um conjunto de travessias, cujo acesso é favorecido pelo estabelecimento de homologias (LIMA, L., 2006, p.237). Observar as semelhanças que compõe elementos distintos é procurar para além do tempo e do espaço a sobrevivência dos textos.

E como documento historiográfico a literatura une e explora essas temporalidades, e o historiador, sabendo seu lugar diante da literatura, pode avaliar sua utilização, não como um reflexo, mas com possibilidades de encontrar ações e reações dos indivíduos para com a sociedade e as mudanças correntes. E o contrário também acontece, visto que a sociedade também reage às formas tomadas pela literatura ao contestar o sistema vigente. Assim, é visível que “[...] toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos de sonhos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem” (FERREIRA, A., 2015, p.67). Constituir um diálogo entre fontes literárias e a concepção teórica e historiográfica é um caminho frutífero e já consolidado no panorama atual, além de amparado por diferentes historiadores, teóricos literários e outros estudiosos da temática, como Hayden White e Dominick LaCapra. Estes tencionavam as definições instituídas dos limites metodológicos da história e, com isso, ambos foram levados a se questionarem acerca das

[...] fronteiras que separam a história da literatura e da filosofia, a contestarem aquilo que percebem como as tendências dominantes da historiografia, a focalizarem o papel decisivo da linguagem em nossas descrições e concepções da realidade histórica (KRAMER 1992, p.134)

O desenvolvimento da ciência histórica propiciou a consolidação de diferentes suportes documentais, entre eles a literatura. Hunt (1992) elenca alguns ensaios, apresentando mais sobre o panorama da nova história cultural e estabelecendo questionamentos referentes à ascensão do estudo do homem: “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2007, n.p.). Nós, em toda nossa particularidade, criamos formas de expressar-nos diante do

mundo significando imagens, textos, ações, etc. Por isso, a cultura se mostra abrangente, tal qual a nossa produção documental.

Nesse contexto, observou-se que a transposição da literatura para o campo documental permitia possibilidades de imersão em um debate pertinente e visível a partir da própria fonte, não só no instante da concepção do texto literário, mas possível de ser experimentado, de diversas maneiras, ao longo do tempo. Justamente, “a pesquisa [...] dá objetos que têm a forma de sua prática: eles lhe fornecem o meio de fazer aparecer diferenças relativas às continuidades ou às unidades das quais parte a análise” (CERTEAU, 1982, p.87). Essas diferenças inerentes são também postas à fonte literária, compreendida como um material que propicia o deslocamento do historiador de um plano real para um ficcional.

Nesse sentido, a literatura conquistou um espaço significativo e o historiador se permitiu olhar através de outros olhos, encontrando nesses materiais diferentes respostas. Olhar para a literatura é conceder a luz para as marcas de diferentes contextos, sentimentos e reações, exprimir o que de tão singular se faz presente no seu uso, além de salientar perspectivas sob esse tipo documental. Segundo Pesavento

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é fonte privilegiada para a leitura do imaginário. [...] Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma (PESAVENTO, 2007, n.p.).

A literatura perpassa por diferentes lugares, tempos e nessa complexidade de passagens o texto volta como fonte privilegiada por ser esse um material que toma duas formas, “[...] porque reconhece que o documento não exaure o que a configuração verbal admite” (LIMA, 2006, p.364). As fontes literárias permitem a ampla vivência seja do autor, da história dos personagens, ou ainda a recepção e circulação. Quando a pesquisa se dedica a esses tipos documentais inserimos também nossas impressões sobre esse material, enriquecendo mais as possibilidades historiográficas.

De certa forma, com efeito, por meio do livro o escritor exerce um poder de negação e transformação, nega o mundo dado e afirma um mundo porvir, dando lugar a uma série de coisas (não apenas novos livros) pelos projetos que inspira, as empresas que propicia, as possibilidades que insinua (PELLEJERO, 2017, p.65).

A inspiração provocada pelo autor seja no leitor e/ou historiador consiste em instrumentos que excedem seu controle, a partir do momento em que o livro escapa de suas mãos e dirige-se para fora desse mundo, um fora tão palpável, sentido no exato momento que o texto é exteriorizado. É notável como o texto se divide entre esses dois universos, mas, ao mesmo tempo, não compartilha nada com eles, é “no seu singular jogo de significação, a literatura não designa o mundo, nem afirma um (novo) sentido do mundo, mesmo que um mundo, ou vários, possam insinuar-se nas suas palavras (e, nesse sentido, a literatura não diz nada)” (PELLEJERO, 2017, p.73). E pode sim dizer tudo, pois a compreensão histórica do texto literário perpassa pelas nuances da subjetividade e isso não invalida o processo de investigação, mas o torna ainda mais significativo por alcançar patamares ainda pouco explorados. É, talvez, pensar como La Capra, que

[...] nunca nega que as pessoas realmente sangram quando se cortam, mas também enfatizaria que todos os fenômenos materiais, inclusive o sexo, a guerra, o sangue e os dólares apresentam complexos significados simbólicos, inextricavelmente ligados a tudo que chamamos de realidade (KRAMER 1992, p.171).

A literatura deixa para o espectador a oportunidade de concluir suas hipóteses: se o sangue é sangue, cabe ao observador decidir isso. Assim, na posição de legislador da literatura, o historiador é aquele que indaga as informações do texto, que investiga o que está por trás das palavras que integram a narrativa escolhida como fonte. Nesse caminho, outra convergência se torna latente, pois ao transitar por entre campos assimétricos, a literatura traz consigo também uma convergência de temporalidades. Ao tornar a literatura o objeto central da pesquisa histórica, fazemos com que ela seja inserida em um contexto distinto ao que lhe é próprio, mostrando o quanto ela é passado e presente, o quanto

[...] a Literatura é fonte de si mesma. Ela não fala de coisas ocorridas, não traz nenhuma verdade do acontecido, seus personagens não existiram, nem mesmo os fatos narrados tiveram existência real. A Literatura é testemunho de si própria, portanto o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita [...] (PESAVENTO, 2007, n.p.).

Observar as temporalidades que circundam dentro de um texto é avaliar quanto do mundo conhecido estava também perceptível para o autor. Esse envolvimento também é visível com a ascensão dos romances, que ajudaram a promover uma experiência transformadora para os interlocutores. Esse ideário trouxe a sensação para os leitores de estarem no lugar do outro, considerar essa outra vida, a de um personagem fictício, como a sua própria. A empatia foi um

sentimento que promoveu alterações visíveis no campo emocional, mas também no ambiente físico e nas relações interpessoais.

[...] de que ler relatos de tortura ou romances epistolares teve efeitos físicos que se traduziram em mudanças cerebrais e tornaram a sair do cérebro como novos conceitos sobre a organização da vida social e política. Os novos tipos de leitura (e de visão e audição) criaram novas experiências individuais (empatia), que por sua vez tornaram possíveis novos conceitos sociais e políticos (os direitos humanos) (HUNT, 2009, p.32).

Nesse sentido, podemos pensar em como os personagens são capazes de fazer parte da vida do leitor, deixando marcas e até promovendo mudanças comportamentais físicas e psíquicas. Essa relação construída entre leitor e personagem pode causar impactos diversos, dependendo da profundidade dessa relação, pois tem-se a impressão que o texto é manipulador, talvez o jogo mental esteja um pouco atrás, mais precisamente na figura do autor, como aquele que opera a mente do leitor.

Tudo isso quer dizer que o escritor é aquele que, pelo seu sacrifício, isto é, pelo sacrifício da verdade, da efetividade, da utilidade da sua palavra, nos conduz além do que nos é familiar, arrancando-nos aos projetos comuns e às coisas feitas ou por fazer, convidando-nos a um espaço imaginário onde o que está em jogo é o sentido do que somos e do que (ainda) não somos, do que poderíamos ser (PELLEJERO, 2017, p.78).

O autor conduz aquele que o lê, a escrita parte da sua própria perspectiva e tem a finalidade que a ele interessa, arrebatando o leitor de um lugar seguro para uma região inexplorada, onde medos, vontades, desequilíbrios aparecem sem pestanejar. O leitor irrompe como mais uma peça. Esse complexo jogo faz com que esses espaços na mente representem novos significados, como os romances epistolares, só que em um grau de presença e construção que se sobressai a qualquer mundo imaginável. A partir dessa perspectiva, a evidência do não dito também é levada em consideração, pensando para além da linguagem e do que está finalizado nas páginas. Essas são suspeitas que se amontoam com relação à literatura, muito pela limitação do nosso alcance a todo espectro de produção e recepção que paira sobre ela, principalmente ao tratar de textos afastados temporalmente, onde o acesso desses dados é dificultado.

Mesmo assim, as obras literárias se mostram ricas para diversas discussões, e as obras de Aretino aqui selecionadas se alongam no debate sobre o desconhecido, sobre a busca do significado, concentrando os esforços em uma ideia que visa ir além das páginas dos livros, não descartando sua potencialidade como narrativa, mas também pensando o caminho que essa literatura fez, caminho este que, sabemos, não foi linear. No agora, nos é permitido observar

apenas através dos olhos do outro enxergando uma passagem que não podemos passar. “A literatura não possui verdade alguma, mas a sua forma abre-nos a essa verdade sobre nós mesmos: o mundo no qual vivemos não esgota o sentido da nossa existência” (PELLEJERO, 2017, p.78). A literatura como objeto depende do olhar do leitor/historiador, essa relação promove um caminho cheio de trocas no qual ambos podem ajudar na compreensão do ainda desconhecido.

Nesse sentido, a inclusão das obras *Pornólogos I* e *Sonetos Luxuriosos* nessa seara historiográfica é uma maneira de estudar o Renascimento italiano, e o encontro de elementos culturais diversos é favorecido, justamente, por se tratar de textos literários que abarcam relações sociais construídas pelo autor. Contudo, isso não impede que na apropriação do texto possamos investir discussões pertinentes à fonte que ultrapassam a sua própria temporalidade, atendendo na atualidade uma demanda necessária. Onde a sexualidade se encontra em um momento de conflito e contenção, expondo com a literatura de Aretino as práticas sexuais, colidindo com o estranhamento no comportamento das mulheres.

São premissas que transbordam nos textos contribuindo para um debate amplificado na contemporaneidade, do mesmo jeito que representam verdades parciais de uma temporalidade ainda anterior, visto que “o ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006, p.282). Sendo assim, as especificidades da literatura encaram as realidades de cada dimensão espaço temporal, avançando o debate para as pertinências visíveis. Assim,

A relação do texto com o real [...] constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita. O que leva, antes de mais, a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição (CHARTIER, 2002, p.63).

O desenvolvimento da pesquisa por meio do texto literário é mais do que “mera descrição”: é tencionar a construção do texto histórico a partir do documento literário avaliando sua contribuição para a historiografia. Para tanto, essa literatura transforma-se de um objeto voltado a um público leitor, em um determinado período, para avançar os séculos caindo nas mãos do historiador. Assim: “Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma outra coisa que funciona diferentemente” (CERTEAU, 1982, p.83). Ou seja, a literatura não conta somente uma história, ela caminha “onde o universo do texto encontra-se com o do leitor, onde a interpretação da obra termina na interpretação do eu” (CHARTIER,

1992, p.215). O texto literário torna-se ferramenta de trabalho, aparato documental que excede as próprias palavras. De acordo com Pesavento,

Estamos, pois, diante, de uma construção social da realidade, obra dos homens, representação que se dá a partir do real, que é recriado segundo uma cadeia de significados partilhados. Entre estas formas de recriação do mundo, de forma compreensiva e significada, se situariam a História e a Literatura, como diferentes discursos portadores de um imaginário (PESAVENTO, 2003, p.35).

Nessa pluralidade de detalhes que a literatura envolve, tem-se a possibilidade de encontrar aspectos que escapam a outros documentos, uma perspectiva singular de um período, contexto ou grupo específico. A visão do autor também transpassa a obra tanto quanto os anseios de um momento e dessa maneira o que cabe ao historiador

[...] é historicizar a obra literária – seja ela conto, crônica, poesia ou romance –, inseri-la no movimento da sociedade, investigar as suas redes de interlocução social, destrinchar não a sua suposta autonomia em relação à sociedade, mas sim a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social – algo que faz mesmo ao negar fazê-lo (CHALHOUB; PEREIRA, 1998, p.7).

Para isso, faz-se fundamental esmiuçar a literatura para observar as suas entranhas, e, assim, vislumbrar as mais diferentes possibilidades que se apresentam entre suas palavras, no não dito, pois, “como se sabe, [a literatura] é sempre fonte de si mesma, ou seja, diz sobre o presente da sua escrita e não sobre a temporalidade do narrado” (PESAVENTO, 2003, p.39). Diante disso, se discute as tramas idealizadas por Aretino, reações com base nas estruturas textuais e conteúdos desenvolvidos presentificando o sexo e as práticas sexuais. Nesse contexto, os possíveis leitores talvez tenham influenciado nessa produção e possam contribuir para entender as abordagens do autor. Para Findlen, “Aretino tornou essa literatura conhecida de um público leitor mais amplo e alterou seu conteúdo para atender as demandas desse público” (FINDLEN, 1999, p.98). Os conteúdos que usualmente tiveram e teriam o pênis como central, posteriormente à escrita de Aretino, “construíram um mundo de bocetas tagarelas que revelaram uma série de segredos [...] chocantes” (FINDLEN, 1999, p.98). A fala do documento à qual se atribui esse caráter chocante é um indício do não lugar dessa fonte, um dos problemas ainda por se explorar com esta pesquisa, pois a problemática das práticas sexuais conflita com os interesses católicos. A fluidez da escrita permite que seus significados transitem pelas temporalidades, discursos e pelas palavras.

Como consequência dessa discussão, as potências entre História e Literatura se mostram favoráveis para a construção da realidade presente no texto literário. Ambas acessam

de modo diferente o passado. É um acesso fragmentado, partilhado por ambas e que obtém diferentes significados, porém comungados entre si. Permitindo reconhecer na obra literária uma parcela do real que contribui para o processo historiográfico, “uma vez que neste caso perdem a sua natureza literária para serem reconduzidos ao estatuto de documento, válidos porque mostrando, de um outro modo, o que a análise social estabeleceu pelos seus próprios processos” (CHARTIER, 2002, p.62). O historiador, a partir do texto literário, encontra diferentes abordagens, questionando o presente da obra ou o presente do historiador. Isso torna-se mais compreensível quando o texto literário é observado como fonte. Aretino, no início do seu soneto nº19, emplaca a representação de um ato sexual. Diz ele:

Abre as coxas a fim de eu poder bem
Ver-te da cona e cu belo viso.
Cu de fazer completo paraíso!
Cona que põe-me o sangue num vaivém!

Enquanto eu vos cortejo, eis que me vem
Capricho de beijar-vos de improvviso
E pareço mais belo que Narciso
No espelho que o meu pau alegre tem.¹¹
[...]
(ARETINO, 2000, p.89)

A força visual que os sonetos de Aretino apresentam conflui com sua existência no Renascimento e com toda experiência que cerca sua composição. As práticas sexuais exploradas pelo autor fazem parte de um embate frente às moralidades cristãs do período. Esse conflito fica ainda mais evidente em *Pornólogos*, pois Aretino se mostra mais ácido e usa da sua sátira para atacar as corrupções da sociedade italiana e abarca as estruturas sociais, como a religião que recebe duras críticas da sua parte. Em um dos trechos finais da primeira jornada, Antonia, coadjuvante dessa obra, questiona as histórias contadas por Nanna: “Deixe-me falar um pouco. Você disse que o mundo não é mais como era no seu tempo. Pensei que você ia me contar coisas sobre as freiras escritas nos livros dos santos padres¹²” (ARETINO, 2006, p.48). Mas, ao contrário do que pensa Antonia, Nanna explora a vida desregrada daquelas consideradas santas evidenciando, com escárnio, as práticas sexuais que tomam a forma de corrupção para essa sociedade.

¹¹ Apri le coscie acciò ch'io vegga bene / Il tuo bel cul e la tua potta in viso, / Culo da far compito il paradiso! / Potta che stilla i cori per le vene! / Mentre ch'io vi vagheggio, ecco mi viene / Capriccio di baciarmi all'improvviso / E parmi bello assai più di Narciso / Nel specchio ch'il mio cazzo allegro tiene.

¹² Lasciami dire un poco. Tu mi dicesti da principio, che il mondo non é più quello, ch'egli era al tuo tempo; io pensava, che tu m'avessi a contare de le suore di allora, di quelle cose, che sono in sul libro dei Santi Padri.

Essas aproximações em ambos os textos representam a entrada para um passado, complexo na sua constituição, mas que possui cores tão vivas no nosso presente. A discussão gerada pelos textos parece se encontrar com algumas questões importantes ao nosso tempo, uma vez que “não somente é impossível compreender o presente na ignorância do passado, mas ainda é necessário conhecer o presente - se apoiar sobre ele - para compreender o passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.35). Por essa razão, as questões voltadas às práticas sexuais que compõem a fonte se mostram interessantes para realizar esse paralelo entre discussões contemporâneas e o próprio texto literário. Ainda mais quando tencionadas por tópicos relacionados ao gênero, ao corpo e às sexualidades destoantes, temáticas que ainda promovem inúmeros debates, e dúvidas, na contemporaneidade.

2.1 UM ESCRITOR DE DUVIDOSA REPUTAÇÃO

Inúmeros foram os artistas imortalizados na Renascença italiana, seja por suas grandiosas obras, seus feitos ou através da mão e voz de seus contemporâneos, tal como fez Giorgio Vasari. Dentre todos os rememorados artistas, esse trabalho pretende alçar luz sobre o escritor Pietro Aretino ou, como Jacob Burckhardt o chamou, “o maior detrator dos novos tempos” (BURCKHARDT, 2009, p.172). Essa alcunha dada ao autor italiano tem origem na sua fama de chantagista por usar da escrita em benefício próprio. Pois, “[...] por via de habilidosa dosagem de lisonjas, ameaças e calúnias, criava ou destruía uma reputação [...]; sua atividade de chantagista, ele a exerceu sobretudo através das cartas que constantemente trocava com quase todas as personalidades da época” (PAES, 2000, p.18). Essas cartas significam mais do que a vontade de um homem que não media esforços para estar entre o alto estrato de sua geração. Fazem parte do escopo documental que Aretino publicou, ainda em vida, com o objetivo de perpetuar sua fama e versão dos fatos.

Nascido em Arezzo, região da Toscana, no ano de 1492, Pietro Aretino é filho de Margherita (“Tita”) Bonci e provavelmente do sapateiro Luca del Tura. Contudo, quando mais velho, Aretino reivindicou ser filho de Luigi Bacci, um nobre local, sendo que mais tarde, essa informação se constatou pouco provável¹³ (WADDINGTON, 2004, p.xx). Mesmo assim o sobrenome que adotou não foi nem do pai e nem da mãe, Pietro preferiu ser conhecido pelo nome advindo da sua cidade, Arezzo.

Com aproximadamente dezesseis anos, Aretino mudou-se de Arezzo para Perugia, onde iniciou seus estudos em pintura, nos quais não prosperou. No entanto, segundo Paul Larivaille (1995), esse período rendeu-lhe sua primeira publicação, intitulada *Opera nova del fecundissimo giovene Pietro pictore Arretino* (1512). Nesta, já no título, afirmou ser estudioso da pintura e no interior do texto expressava seu apreço pela poesia. O pouco tempo dedicado à pintura confunde-se com a sua curta estada em Perugia. Na sequência, após uma igualmente breve estada em Siena, Aretino instalou-se em Roma, junto à corte do banqueiro Agostino Chigli, que “concedeu-lhe o contato com os mais proeminentes artistas de Roma; e as atividades sociais e negócios de Chigli permitiram que ele entrasse na corte papal” (WADDINGTON, 2004, p.xxi, tradução nossa).

¹³ O problema em definir a paternidade, é amplamente abordado por Paul Larivaille (1995), Raymond Waddington (2004) e Riet Brouwer (2005). Mas de acordo com Larivaille (1995), em meio a tantas hipóteses, a mais aceita é que Aretino seria filho de Luca Buta (del Tura) um sapateiro aretino, e Margherita Bonci. Nasceu numa casa próxima ao palácio em que moravam a família de Luigi Bacci, mantendo um contato próximo com a família.

Após a morte de Chigli, em 1520, Aretino abrigou-se na corte do papa Leão X¹⁴, que como um assumido amante das artes recebeu o autor. A convivência foi breve, devido à morte de Leão X, contudo rendeu frutos importantes para a carreira e fama do escritor. Foi junto da família Medici que o escritor conheceu o sobrinho de Leão X, o cardeal Giulio di Giuliano de' Medici. Quando no momento da corrida pela cátedra de São Pedro, Giulio e Aretino consolidaram uma proximidade, que concedeu a ambos benefícios. Aretino conseguiu prestígio e proteção, enquanto Giulio tido como sucessor do tio, teve no autor um companheiro para auxiliá-lo na conquista do cargo, entretanto sofreu alguns reveses antes de alcançar o pontificado. A escrita satírica de Aretino manteve Giulio no páreo, evidenciando sua perícia para escrita construída em sua trajetória, mas consolidada nesse período.

Quaisquer que sejam seus dons e propensões naturais para “contar o mal”, não é concebível que ele possa repentinamente tornar-se um poeta satírico de um dia para o outro e que, no dia seguinte à morte de Leão X, em 1 de dezembro de 1521, nascido de repente, *ex nihilo*, com uma vocação que o faria em poucas semanas o mais temido polemista de Roma e de toda a Itália (LARIVAILLE, 1995, p.52, tradução nossa).

Já conhecido por ter uma certa acidez no uso das palavras, a situação se fortalece próximo ao conclave de 1521-1522, quando Giulio se dispôs como candidato, juntamente com Alessandro Farnese¹⁵. Aretino, para ajudar na eleição de Giulio, promove uma série de pasquinadas com o objetivo de denegrir a imagem dos concorrentes, assumindo uma posição que poderia ser definida como de difamador.

Por essa razão, Aretino produziu muitas pasquinadas para ajudar o cardeal a propagar “uma violenta difamação dos outros rivais à cátedra papal, que ele superou com ferocidade e brilhante sarcasmo”, nas palavras de *Innamorati*. Com as pasquinadas, um poema satírico em verso ou prosa, principalmente de conteúdo político e antipapal, Aretino logo se tornou um autor com muita influência e naquele período até mesmo o mais importante escritor de seu gênero (BROUWER, 2005, p.10, tradução nossa).

Depois de 1521, a fama “mordaz que o fez temido, tanto quanto a simpatia que ele inspirou o fez bem quisto” (BROUWER, 2005, p.10, tradução nossa), aumentada pela aproximação de pessoas influentes contribuiu ainda mais para alavancar seu prestígio. Essa reputação o acompanhou por toda sua vida, chegando a ser chamado de o *flagello dei principi*¹⁶,

¹⁴ Leão X, nascido como Giovanni di Lorenzo de' Medici em dezembro de 1475, filho bastardo de Giuliano di Piero de' Medici, assassinado na insurreição conhecida como *conspiração Pazzi*. Seu pontificado iniciou em março de 1513 e terminou com a sua morte em dezembro de 1521.

¹⁵ Conhecido posteriormente como Adriano VI.

¹⁶ Why at this moment, seven years into his Venetian residence? It is tempting to speculate on a confluence of factors. One may well have been the woodcut portrait of Ariosto that Titian designed for the 1532 Orlando Furioso

graças à sua crítica ferrenha e autenticidade na escrita, provocou a ira de inúmeras personalidades contemporâneas a ele. Mesmo com as incessantes “injúrias” feitas através das pasquinadas para desacreditar os concorrentes de Giulio ao pontificado, dessa vez, o papa eleito foi Adriano VI. De acordo com Burckhardt, “[...] Adriano seria a última grande vítima desse gênero (BURCKHARDT, 2009, p.172)”, as pasquinadas foram sobretudo feitas para infamar a imagem desse que Burckhardt denomina como a “[...] verdadeira vítima sacrificada ao escárnio romano [...], o bom Adriano VI” (BURCKHARDT, 2009, p.171). Essa vítima do escárnio é, sobretudo, odiada pelos italianos, que enxergavam em Adriano um forasteiro, devido à sua origem advinda dos Países Baixos, sendo ele o último papa não italiano eleito até João Paulo II, em outubro de 1978.

Em meio a tanta agitação provinda dessa eleição, a estada de Pietro Aretino em Roma ficou incerta. “Quando Adrian VI foi eleito em 9 de janeiro, tornou-se prudente que Aretino se ausentasse de Roma” (WADDINGTON, 2004, p.xxi, tradução nossa). Por recomendação de Giulio, Aretino escondeu-se na corte de Federico Gonzaga, na cidade de Mântua (LARIVAILLE, 1995, p.80). Porém não se alongou, pois Adriano VI ficou à frente da cúria romana por apenas oito meses, vindo a falecer em agosto de 1522. Com a morte de Adriano, Aretino volta triunfante a Roma, uma vez que nos meses seguintes o papa eleito é seu defensor Giulio, que agora seria conhecido como Clemente VII¹⁷.

Nessa nova fase, Aretino esteve entre os protegidos do papa gozando de uma vida repleta de prazeres e conquistas, principalmente ao receber o “[...] título de Cavaleiro de Rodes, conquanto este aspirasse a nada menos que um chapéu de cardeal” (PAES, 2000, p.15). Muito ambicioso, Pietro Aretino também conquistou alguns desafetos, entre eles o conhecido Giovan Matteo Giberti, que será figura importante na “decadência” do autor na cidade.

Em 1525, um grande escândalo abalou a reputação de Aretino frente a Clemente. A confusão se inicia com a prisão do gravador e copiador Marcoantonio Raimondi, o motivo seria uma série de doze gravuras denominadas *I modi*. Elas teriam sido feitas por Raimondi baseadas nas representações de posições sexuais feitas pelo pintor Giulio Romano. Em resposta à prisão do gravador, Aretino compôs, baseando-se nas gravuras, os famosos *Sonetti Lussuriosi*. Se já não bastasse as imagens totalmente explícitas, os sonetos despontavam com uma dureza de igual espanto. De alguma maneira, essa reação do escritor efetivou-se na soltura de Raimondi.

(Ferrara, Francesco Rossi), which, after Ariosto's death in 1533, was copied in a number of Venetian editions of his works. Aretino certainly knew the Furioso with its celebrated tribute - 'ecco il flagello / dei principi, il Divin Pietro Aretino' (behold the scourge of princes, the divine Pietro Aretino) - and may have been suitably impressed by the power of the dead poet's living portrait (WADDINGTON, 2004, p.62).

¹⁷ Sua ascensão a papa deu-se em novembro de 1523 e terminou com sua morte em setembro de 1534.

Em carta escrita a Battista Zatti da Brescia, em 19 de dezembro de 1537, Aretino conta sobre o caso e ainda questiona a suposta moralidade frente às práticas sexuais. Segundo Aretino,

Desde que eu obtive do papa Clemente a liberdade de Marc 'Antonio Bolognese, que foi preso por ter esculpido dezesseis modos em cobre, eu estava disposto a ver as figuras, que as leis de Gibertine exclamaram que o bom virtuoso crucificou e, ao vê-los, fui tocado pelo espírito que levou Giulio Romano a desenhá-los. E porque os poetas e escultores antigos e modernos estão habituados a escrever e esculpir as vezes entretenimentos ingênuos de coisas lascívia, como no palácio de Chisio, o *Satiro* de mármore que tenta violar uma criança, nós nos deparamos com os sonetos, que são vistos aos pés, cuja memória luxuriosa se intitula com a paz dos hipócritas, para o desespero do ladrão que julga e do porco costumeiro, que proíbe aos olhos o que mais lhe encantam. O que há de errado em ver um homem montado em uma mulher? Então as bestas devem ser mais livres que nós? (ARETINO, 1609, p.376-377, tradução nossa).

Da perspectiva do escritor não seria algo para ser condenado. Porém, a suposta postura do pontífice com relação a esse episódio foi inflexível ao ordenar a destruição das imagens, juntamente com os sonetos, que mais tarde vieram a acompanhar as imagens nos manuscritos populares. Assim, “o zelo com o qual a Igreja tentou extirpar as imagens ofensivas, supostamente sob as ordens de Clemente VII, foi altamente eficaz: apenas uma gravura completa e um punhado de fragmentos existem¹⁸” (WADDINGTON, 2004, p.23, tradução nossa).

Esse escândalo foi o estopim para abalar a estada de Aretino em Roma, culminando com a tentativa de assassinato orquestrada por Giovan Matteo Giberti. O fato é que o autor foi vítima de um atentado em julho de 1525, que, segundo Larivaille (1995), aconteceu depois da escrita e circulação dos sonetos e o deixou entre a vida e a morte. Nesse episódio, o acusado, “Gilberti, por outro lado, sempre negou qualquer envolvimento na tentativa de assassinato. Aretino, ao contrário, está convencido de sua culpa [...]” (LARIVAILLE, 1995, p.117, tradução nossa). Mesmo com essa incerteza e sem uma definição de culpabilidade, esse incidente resultou em um desgaste ainda maior no relacionamento de Aretino com Clemente VII, levando em consideração que Gilberti, futuro bispo de Verona, era datário do papa. Em resumo:

Na época em que Erasmo escreveu as acusações contra os impressores venezianos, Pietro Aretino estava vivendo o último de uma sequência ascendente de desastres pessoais - incorrendo na inimizade do datário Giberti frente ao episódio de *Modi* e suas atividades na Festa de Pasquino; a tentativa de assassinato [...] em 1525; a morte

¹⁸ James Grantham Turner no Artigo “Marcantonio's Lost Modi and their Copies”, publicado na revista *Print Quarterly*, Vol. 21, nº. 4 (DECEMBER 2004), pp. 363-384, discute sobre a reprodução das imagens que causaram a prisão de Marcantonio Raimondi. Nesse artigo, o autor dá detalhes da produção e reprodução das imagens, reafirmando que os fragmentos que sobreviveram são de reproduções feitas com base nas figuras de Raimondi. A autoria desses fragmentos é dada a Agostino Veneziano, um gravador italiano contemporâneo a Raimondi.

de seu amigo e protetor Giovanni de 'Medici em 1526 - que impulsionou seu exílio de Roma e o levou à Veneza em março de 1527 (WADDINGTON, 2004, p.41, tradução nossa).

Antes de chegar em Veneza, o autor não teve muita opção a não ser se abrigar o quanto antes na cidade de Mântua, novamente sob a proteção de Federico Gonzaga. Essa curta estadia indica como Aretino já não se contentava com a vida provinciana e pretendia uma vida mais ostensiva adquirida nos anos que esteve em Roma (LARIVAILLE, 1995, p.126). Assim, em 1527, Veneza veio a se tornar a residência do autor, lugar que viveu até a sua morte, em 1556.

Em Veneza, seus escritos ficaram ainda mais inflamados, os pasquins se tornaram uma rotina fiel que, agora, “manteve praticamente todas as celebridades da Itália numa espécie de estado de sítio” (BURCKHARDT, 2009, p.172). Sua habilidade na escrita o levou a ser amplamente conhecido dentro e fora da península. Talvez com a ajuda e amizade de outros escritores como Nicolo Franco, que morou com Aretino no período de 1536 a 1538 (WADDINGTON, 2004, p.6). Contudo, essa amizade se mostrou um pouco controversa devido aos eventos que envolveram ambos,

[...] a teoria de que Nicolo Franco comissionou a medalha, citando como prova a zombaria desdenhosa de Franco ao dedicar seu *Priapea* a Aretino, não o flagelo dos príncipes, mas ao “flagello de' cazzi” [...]. O argumento de Franco tem uma certa coerência, consistente com a inversão zombeteira dos epítetos de Aretino nos versos anteriormente citados. Mas vacila por falta de vontade de olhar com firmeza o contrário. A medalha não diz que Aretino flagela o *cazzi*; em vez disso, afirma que ele é um falo: *totus in totó et totus in qualibet parte*. Considerando que o desenho da medalha se baseia em um tipo particular de sinédoque visual, as hermas de Priapo, o lema nos leva a uma sinédoque conceitual na tradição filosófica. (WADDINGTON, 2004, p.111, tradução nossa).

Essa medalha zombeteira apresenta como as relações construídas por Aretino são baseadas em interesses e retaliações pois, com a escrita, Aretino atacou e inflamou egos em grande parte da Europa conquistando amizades e desafetos. Alguns anos depois de afastar-se de Aretino, Niccolo Franco escreveu a sua *Priapea* a qual “[...] lançou ataques grosseiros para Aretino em seu *Priapea* (WADDINGTON, 2004, p.15, tradução nossa). Mesmo com essa reputação duvidosa, Aretino manteve um relacionamento de amizade com algumas figuras conhecidas da época.

Inspirado pela atmosfera de liberdade da república e estimulado por sua famosa indústria da impressão, Aretino prosperou. Ele construiu uma amizade íntima com Tiziano, promovendo firmemente seu trabalho e escrevendo sonetos para acompanhar retratos comissionados; Ticiano retribuiu pintando retratos de Aretino. Juntamente

com Jacopo Sansovino, o arquiteto e escultor, eles constituíram um triunvirato artístico (WADDINGTON, 2004, p.xxii).

Tiziano foi muito próximo de Aretino, juntamente com Jacopo Sansovino, ambos os artistas construíram uma sólida amizade com o escritor. A afinidade de Aretino e Tiziano foi tida por Brouwer (2005) não só como uma amizade plena, mas quase que uma base para troca de favores, uma vez que Tiziano aproveitava da fama de Aretino, enquanto o escritor também se beneficiava do sucesso do pintor. Brouwer (2005) indica que Aretino se considerava um conhecedor e mediador do trabalho do escultor e arquiteto Sansovino. Em trecho de carta enviada a Gianiacopo Lionardi, datada de dezembro de 1537, Aretino transborda elogios aos seus *fratelli*,

[...] Precisamente quando dois irmãos meus se juntaram a você: Sansovino e Tiziano; um colocava a porta de bronze no Templo, onde foram esculpidos quatro mil soldados e oitocentos cavalos, com os quais passou sua Excelência na Itália, quando enviou o *cancaro* para Leão; [...]. O outro colocou uma mesa acima do grande altar, cuja pintura mostra as vívidas vitórias do nosso imperador (ARETINO, 1609, p.339, tradução nossa).

Brouwer novamente explana sobre essa tríade, reforçando que “[...] os três companheiros eram inseparáveis” (BROUWER, 2005, p.17, tradução nossa). Assim, Aretino concretizou o que viria a ser uma longa amizade, das poucas que o escritor manteve em sua vida. Outra amizade construída por Aretino foi com Francesco Marcolini¹⁹, editor e tipógrafo, responsável pela publicação de diversas obras do autor, dentre elas as mais conhecidas são a série de cartas e o texto em prosa intitulado *Ragionamenti della Nanna e della Antonia*. O encontro entre os dois aconteceu “em 1534, no entanto, ele se uniu a Francesco Marcolini, um impressor ainda aspirante, decolando a sua carreira como o primeiro polígrafo” (WADDINGTON, 2004, p.xxii, tradução nossa).

No entanto, o desenvolvimento das amizades de Aretino foi menos bem-aventurado do que de suas inimizadas. As poucas relações cordiais que construiu não foram tão significativas quanto os inimigos que adquiriu. O caso mais emblemático diz respeito às cartas enviadas por Pietro Aretino para Michelangelo Buonarroti, a primeira enviada em 15 de setembro de 1537, e nela Aretino tece elogiosos e exagerados comentários sobre o trabalho do artista, chegando a dizer “Que no mundo existem muitos reis, mas um só Michelangelo”

¹⁹ “Francesco Marcolini (1500 - 1560). Nascido em Forlì na Romanha, Marcolini foi editor em Veneza; Trabalhando em estreita colaboração com Pietro Aretino, e mais tarde com Anton Francesco Doni, ele promoveu ativamente a publicação de novas obras no vernáculo” (BOLZONI, 2001, p.117, tradução nossa).

(ARETINO, 1537, p.230). Sua crítica volta-se para a produção do afresco do Juízo Final, sugerindo algumas ideias a serem incorporadas na obra.

Eu vejo no meio do perturbado Anticristo um sol parecido com o pensado por você. Eu vejo o medo no rosto dos vivos; Eu vejo os sinais de que o sol, a lua e as estrelas se apagam; Eu vejo quase exalar o espírito através do fogo, ar, terra e água; Eu vejo a natureza chocada à margem, colheitas estéreis em seu estado decrépito; Eu vejo o tempo seco e trêmulo que, tendo chegado ao fim, como um tronco seco; e enquanto ouço pelas trombetas dos anjos a agitar os corações de todos os peitos, vejo a vida e a morte oprimidas pela assustadora confusão: porque essa trabalha para recolher os mortos, e para derrubar os vivos; Vejo a esperança e o desespero que conduzem as fileiras dos bons e a multidão dos culpados; Eu vejo o espetáculo de nuvens coloridas pelos raios que saem da chama pura no céu, em que, entre suas milícias, é posto o Cristo sentado, cercado de glória e terror; [...] (ARETINO, 1537, p.231, tradução nossa).

A resposta de Michelangelo chega em 20 de novembro de 1537, de acordo com Maria Berbara da mesma forma rebuscada do escritor, agradecendo as recomendações recebidas. Contudo, afirma que não poderá modificar o afresco, pois está em estágio avançado de produção. Ao final da breve carta, Michelangelo se precipita quando oferece para Aretino “[...] se possuo algo que seja do vosso agrado, vo-lo ofereço de todo o coração” (MICHELANGELO, 2009, p.83). Essa frase deixou Michelangelo com alguns problemas, pois Aretino o respondeu cobrando um dos esboços do artista. Essa carta enviada em 20 de janeiro de 1538 nunca teve resposta, como as outras duas que enviou em 1544 e 1545. O tom amigável das primeiras correspondências deu lugar a chantagem, algumas vezes velada, em outras bem declaradas (BERBARA, 2009, p.82), uma clara característica do *modus operandi* de Aretino. Essa foi uma das séries de cartas que compuseram sua coleção, sendo nítida a presença constante de figuras importantes da história renascentista italiana, seja nas cartas trocadas, seja no próprio cotidiano do autor.

O caso envolvendo Michelangelo e Aretino mostra claramente o arquétipo das relações construídas pelo escritor, seu sucesso esteve ligado à escrita promovendo divergências e conflitos entre ele e outros contemporâneos. Burckhardt reflete essa posição de Aretino como um escritor pago pela sua pena:

Carlos V e Francisco I concederam-lhe uma pensão, ambos ao mesmo tempo e cada um na esperança de que Aretino trouxesse dissabores ao outro. Este, por sua vez, adulava a ambos, acercando-se, porém, naturalmente, mais de Carlos V, porque este último permaneceu o senhor da Itália (BURCKHARDT, 2009, p.172).

Por essa incessante atividade, Aretino reforça a alcunha de “flagelo dos príncipes”, dada por Ludovico Ariosto. Até mesmo Pietro Bembo, escritor, humanista e cardeal veneziano, esteve envolvido com Aretino, mas aparentemente sem conflitos aparentes. Larivaille aponta o interesse de Bembo em manter-se indiferente a Aretino, pois,

Quanto a Pietro Bembo, talvez nem por gratidão ou por medo da pena de Aretino, ele manteve relações cordiais, como se entre os dois escritores houvesse estabelecido, por ocasião da discussão com Brocardo, uma espécie de pacto tácito de não-agressão, ou talvez, de respeito mútuo [...] (LARIVAILLE, 1995, p.164, tradução nossa).

Aretino de certa forma era embalado por essas relações. Sua notória habilidade na escrita é o que lhe proveu fama e dinheiro, sendo que sua vida requintada em Veneza era mantida através de seus mais variados escritos. Ainda que os pasquins ou as comédias, romances e diálogos sejam características da sua carreira, as cartas em grande medida também tiveram papel importante na composição do autor. De acordo com Waddington, “essa coleção de cartas foi vista pelos humanistas da Renascença como uma obra literária por direito” (WADDINGTON, 2004, p.47, tradução nossa). Assim, a partir dessa somatória de trabalhos que o autor disponibilizou, Paula Findlen descreve “[...] que Aretino foi um dos primeiros autores a viver do seu trabalho de escritor” (FINDLEN, 1999, p.51). O advento da imprensa contribuiu para que ele recebesse pelo seu trabalho e consequentemente aumentasse a circulação de seus textos.

No fim do século XV, a Europa ocidental já possuía algumas das ferramentas necessárias para o desenvolvimento de uma cultura pornográfica. O advento da imprensa não só ofereceu um meio mais eficaz de disseminar o saber, mas também gerou atividades subsidiárias que tiraram proveito da formação de um público leitor urbano e do poder da reprodução de imagens (FINDLEN, 1999, p.56).

Aretino fez disso seu ofício, recebeu recursos de importantes personalidades para difamar os adversários dos que pagavam mais. Supostamente, conforme Burckhardt (2009), Aretino tinha uma posição privilegiada em Veneza para seu trabalho como difamador, pois estaria sob proteção de um agente espanhol. De qualquer forma, “em Aretino encontramos o primeiro exemplo de um abuso assaz grande da publicidade para fins pessoais” (BURCKHARDT, 2009, p.172). O maior exemplo disso encontra-se na publicação do seu conjunto de cartas trocadas com diferentes personalidades, reunidas e publicadas ainda em vida do autor.

No início desse empreendimento, no tumulto da atividade para fornecer a cópia para a prensa de Marcolini, Aretino estava ocupado coletando correspondências antigas e enviando cartas de última hora, finalmente preenchendo o volume, editando dedicatórias de livros anteriores; o *Lettere* foi publicada em janeiro de 1538, um *best-seller* instantâneo. No ano, foi reeditado sete vezes, uma vez por Marcolini e por outras cinco editoras; houve ainda mais cinco edições [...] (WADDINGTON, 2004, p.57, tradução nossa).

O sucesso desse empreendimento é confirmado pelas cinco edições subsequentes dessa coletânea e atesta ainda mais o profissionalismo com que Aretino tratou seus escritos. Também o êxito desse trabalho esteve nas mãos do seu amigo e impressor, Francesco Marcolini, que possibilitou ao autor vagar entre diferentes meios das artes e impressões. Pois,

Marcolini, seu principal editor nos anos 30, obteve a gratidão de seu autor ao apresentá-los aos seus patronos mais abastados. À beira de seu maior sucesso, Aretino entregou a Marcolini o manuscrito para a primeira edição de seu *Lettere*, incluindo uma carta afirmando, com uma certa arrogância, que o manuscrito seria um presente [...] (WADDINGTON, 2004, p.42, tradução nossa).

Mesmo aparentando um convívio animoso entre o autor e seu editor, essa relação se mostrava um pouco mais complexa. Em carta a Francesco Marcolini, datada de 18 de setembro de 1537, quatro meses antes da publicação oficial das cartas, Pietro Aretino queixa-se da demora na impressão delas. Dando a entender certo aborrecimento: “não lamento, irmão, que você não tenha impresso minhas cartas tão logo como eu desejei, porquanto a grande, bela e rentável obra da arquitetura de Serlio, meu amigo, se interpôs entre o seu atraso e minha vontade”(ARETINO, 1609, p.225, tradução nossa). No entanto, Marcolini não publicava somente para Aretino, mas outros trabalhos também constituíam a função do impressor e por isso ele encarava modos diferentes de estar no comércio das letras e livros:

Provavelmente, Marcolini publicava Aretino por sua conta e risco, compensando-o pelos manuscritos com cópias que serão enviadas primeiro aos patronos em potencial, “a cortesia dos príncipes”, e se isso não pagar o restante para venda seria “trocado com pequenos compradores de livros” (WADDINGTON, 2004, p.43, tradução nossa).

Marcolini muitas vezes fez publicações às suas próprias custas e esse tipo de transação, segundo Waddington, não agradava Aretino. O autor “[...] considera particularmente degradante e humilhante a opção menos atraente, publicar ‘às próprias custas’ e depois vender rapidamente - canibalizar-se, em sua imagem vívida [...]” (WADDINGTON, 2004, p.43, tradução nossa). A literatura como uma mercadoria tão vil, a ponto de ser necessária sua oferta, incomodava Aretino. Talvez pela personalidade forte, ou pelo ego do autor, aceitar essa

dinâmica do trabalho de Marcolini era de difícil entendimento. Em todo caso, o desgosto do autor é claro e em carta a Paolo Pietrasanta, Aretino expressa seu descontentamento frente a esse funcionamento que:

[...] começo a aprender e a escrever, embora não saiba como fazer nem como devia, mas desculpe minha má sorte, que me obrigou a ganhar o pão com a indústria da pena não é da minha natureza preocupar-me de conseguir por outros meios (ARETINO, 1609, p.181, tradução nossa).

A insatisfação de Aretino é algo já abordado por Waddington, mas ao observar o tom usado pelo autor na carta a Pietrasanta vislumbra-se uma postura subalterna que renega seu próprio texto questionando sua forma de escrita e seu jeito de trabalhar. Porém, Aretino, ao se reduzir a alguém que se submete à “indústria da pena”, apresenta uma abertura para refletir acerca desses descontentamentos, aparentemente contraditórios frente a esse comércio. Aretino renega sua produção anterior ao mesmo tempo que também enaltece seu interlocutor, ressignificando seu discurso. Mas o autor já era conhecido pela sua escrita inflamada e interesse pelo reconhecimento dos seus escritos, a tal ponto que “após seu nome a tudo que escreveu [...]” (BURCKHARDT, 2009, p.173). A carta direcionada a Pietrasanta mais do que um desabafo indica a necessidade de Aretino em compartilhar as peripécias da vida cotidiana a fim de somar quantias maiores de materiais para sua publicação. Visto que foi escrita em junho de 1537, seis meses antes da publicação oficial da primeira edição das suas cartas. Por isso, é estranho pensar que Aretino fosse totalmente contrário às atitudes de Marcolini. Porém, mesmo se houve alguma possível divergência, isso em nada impediu as próximas cinco edições das cartas. Assim, muito mais que um presente, Aretino consolidou uma pareceria de sucesso que só se findou em 1545.

Esse êxito com relação às cartas não advém de uma simples jogada ou ideia editorial, deve-se também a sua engenhosidade ao observar seus contemporâneos ao ponto de absorver e reproduzir ideias. Em um primeiro momento, as suas famosas cartas, basearam-se nas ideias de Pietro Bembo “[...] o estudioso mais importante da época, pretendia divulgar suas cartas [...], mas Aretino queria preceder o cardeal e apressou-se em concluir sua coleta” (BROUWER, 2005, p.24, tradução nossa). Mesmo sendo as cartas o maior sucesso obtido em vida por Aretino, outras publicações também compõe o conjunto das obras do autor. Dentre elas, algumas em prosa e a de maior destaque é intitulada *Ragionamenti della Nanna e della Antonia*, lançada no ano de 1534. A inspiração para essa obra esteve em Pietro Bembo:

O *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534) é antitético não apenas à inspiração, mas também à estrutura do *trattati d'amore*. O princípio organizacional mais comum nos tratados é uma progressão através dos três tipos de amor - *amore bestiale*, *amore humano*, *amore divino* - uma estrutura que Bembo emprega em *Gli Asolani* (1505), alocando cada um dos três dias de diálogo a uma das três formas de amor, em ordem crescente (WADDINGTON, 2004, p.22, tradução nossa).

Aretino aplicou uma estrutura que reconhecidamente se difere do poeta Bembo com relação à organização dos tipos de amor. Assim, Waddington (2004) afirma que Aretino revolucionou o modo de construir a narrativa invertendo a ordem estabelecida por Bembo e revalorizando o texto ao abarcar a vida das freiras como o amor bestial e a vida das prostitutas como amor divino. O *Ragionamenti* é um texto composto de diálogos: Nanna e Antonia, protagonistas da obra, encontram-se discutindo o melhor destino para Pippa, filha de Nanna. Para isso, Nanna conta suas experiências enquanto freira, depois como esposa e por fim como prostituta. O *Ragionamenti* tornou-se amplamente conhecida depois do seu lançamento, em 1534, sendo copiosamente utilizado como modelo da escrita pornográfica, atravessando séculos e fronteiras geográficas.

Embora os livros franceses constituíssem o núcleo da tradição pornográfica dos séculos XVII e XVIII, a primeira fonte moderna citada pelos estudiosos de pornografia — e por muitos de seus sucessores — é o escritor italiano do século XVI Pietro Aretino. Aretino escreveu duas obras pornográficas, uma em prosa e outra em verso. *Ragionamenti* (1534-1536) tornou-se o modelo da prosa pornográfica do século XVII. Nela, o autor desenvolveu diálogos realistas e satíricos entre uma mulher velha e experiente e outra jovem e inocente. A composição em diálogos teve vida longa; dominou completamente a literatura pornográfica do século XVII em todas as línguas e ainda aparece, por exemplo, em *La Philosophie dans le boudoir* (1795), de Sade, escrita 250 anos depois. Em *Ragionamenti*, a seção que exerceu mais influência foi a primeira parte, que tratava da vida das prostitutas. Rapidamente essa parte alcançou grande circulação em espanhol, latim, alemão, holandês, francês e inglês [...] (HUNT, 1999, p.25).

Como dito pela própria Lynn Hunt (1999), grande foi o êxito dessa forma de escrever - diálogo entre mulheres - que várias foram as obras atribuídas a Aretino erroneamente. Mesmo assim, ao contemplar esse texto, visualiza-se o que, num primeiro momento, trouxe como uma representação da sociedade renascentista italiana “nas páginas de livros como *Ragionamenti*, de Aretino, a estrutura moral da sociedade renascentista é exposta a todos” (FINDLEN, 1999, p.55). Para além da crítica social emaranhada nos textos, Aretino expôs a sexualidade, as práticas sexuais como plataforma da sua opinião, tornando o sexo um paradigma para questionar mudanças e relações sociais.

A partir disso, em 1536 essa obra ganha uma sequência, intitulada *Ragionamenti della Nanna e della Pippa*. Novamente temos Nanna como protagonista, mas agora já decidida em

relação ao futuro da sua filha, ensina a ela os macetes da vida de uma prostituta. A vida regrada pelo sexo continua em evidência, juntamente com a crítica do autor com relação aos moralismos do período. Outros tantos textos fizeram parte do portfólio de Aretino, entretanto não foram tão conhecidas como esses. O *Ragionamenti*, os *Sonetti Lussuriosi* e as Cartas publicadas como *Libro di Lettere* fizeram do autor conhecido, alcançando toda a Europa. “Quando Aretino morreu em 1556, ele era um dos escritores mais conhecidos da Europa e, de longe, o mais reconhecido; três anos depois, suas obras foram colocadas no Índice de Livros Proibidos” (WADDINGTON, 2004, p.XXIII, tradução nossa).

O reconhecimento que Waddington menciona está relacionado mais com a censura imposta pela Igreja Católica, em um período que sofria as consequências da Reforma Protestante, do que realmente uma ode ao trabalho do escritor. Assim, as obras de Aretino se consolidam posteriormente à criação do *Index*, usado sobretudo para reprimir os recursos protestantes. Esse recurso clerical se mostrou muito mais do que uma forma de censura e expurgo dos textos protestantes. A proibição atingiu textos para além; as leituras consideradas imorais foram também alvos desse sistema, só que o efeito foi o contrário do esperado: impedir o acesso a eles os tornou ainda mais cobiçados, fazendo desse impedimento uma forma de propaganda frente aos textos que eram retidos.

Os esforços da Inquisição e do *Index*, em vez de erradicar esse tipo de literatura, deram-lhe um *status* especial ao dificultar sua aquisição. Nas áreas reservadas das livrarias, os livreiros mantinham uma literatura erótico-burguesa para um público ávido, como revela um veneziano que, no fim do século XVI, em Paris, declarou ter vendido mais de cinquenta cópias da obra de Aretino em menos de um ano (FINDLEN, 1999, p.59).

Mesmo com essa situação atípica os textos de Aretino perambularam ainda muitos anos depois da sua morte, em 1556. “Em 1558, a obra de Aretino perfilava com a de Maquiavel e as edições expurgadas de Boccaccio, e permaneceu no *Index* até o princípio da era moderna” (FINDLEN, 1999, p.57). Por estar nessa condição, o *status* da obra de Aretino permaneceu por séculos como imoral, indecente às condições cristãs. Nesse período muitos se interessaram por seus escritos; seja por curiosidade, admiração ou inspiração, seus futuros leitores e debatedores, como Guillaume Apollinaire e Henry Miller estabeleceram na escrita de Aretino parâmetros que contribuíram para o reavivamento do autor séculos posteriores.

2.1.1 A complexa sociedade vigente e suas intervenções sobre o sexo

As intervenções sobre o material social é algo corriqueiro e quando nos voltamos para a Renascença temos uma situação de conflito que se mostra presente nas produções artísticas. Em meados do século XIII, Giovanni Boccaccio em um contexto de devastação, apresenta no seu *Decameron* uma estrutura social complexa em que seus personagens representam não só a destruição causada pela peste, mas situações que contemplam ironicamente a sociedade. Mesmo com um conteúdo rico, Boccaccio sofreu com as cenas que propôs, sendo acusado de

[...] imoralidade e incentivador dos vícios humanos. Em resposta a esses ataques, o próprio autor toma a palavra na introdução da quarta jornada e, a título de ilustração de suas teses, narra uma “meia novela” em que a natureza termina por vencer a vontade de um pai que, tendo isolado o filho de todo o convívio social a fim de transforma-lo num homem casto e santo, acaba vendo o rapaz fascinado com a beleza das florentinas (DIAS, 2013, p.17).

O apelo à natureza desponta na obra de Boccaccio, como indica Maurício Santana Dias, em cima das atitudes humanas claramente impossibilitadas de fugir da sua própria essência. A existência humana em *Decameron* abrange o conflito entre os vícios, virtudes e a fortuna (DIAS, 2013, p.18). Esse apelo à natureza também se encontra em Pietro Aretino, no entanto, a essência humana não apresenta esse conflito pois sempre está cedendo aos vícios, a humanidade está corrompida. A degenerescência na obra de Aretino é vista por meio da sexualidade, das práticas que envolvem o prazer sexual e suas mais variadas nuances. E aqui Aretino se encontra no meio de um embate entre a exaltação do corpo e dos prazeres contra a concepção puritana representada ainda pela Igreja Católica. São diversas ocorrências que representam esses atritos, nesse contexto conturbado e eloquente em que Aretino se encontra. Contrapontos divergentes entre formas complexas de exaltar o sexo, tais como os textos e imagens sexualmente explícitos em oposição aos métodos para disseminar a concepção mais puritana. Por isso, as considerações feitas com relação ao sexo e à sexualidade são frutos de debates estabelecidos em diversos contextos sociais e em diferentes momentos históricos.

A compreensão desse cenário muitas vezes é feita pela medicina, religião, psicanálise, entre outras áreas, que se debruçaram sobre todo o tipo de material sexual, desenvolvendo teorias e constituindo parâmetros acerca das sutilezas da sexualidade. Boa parte dos conhecimentos médicos frente ao sexo, disseminados no século XVI, está ligado aos discursos estabelecidos ainda na Antiguidade Clássica. Na Renascença, a medicina em muito se

aproveitava do que já estava convencionado, principalmente quando se tratava do sexo feminino. De acordo com Thomas Laqueur,

Um médico alemão de pouca reputação declarou: [...] Se o útero e seus apêndices são observados, ele corresponde em todos os seus aspectos ao membro masculino, exceto que o último é exterior e o primeiro interior. Ou como o cirurgião-chefe de Henry VIII diz prosaicamente, “a semelhança disto [a matriz] é como se fosse um pênis virado do avesso”. Ainda no século XVI havia, como na antiguidade clássica, um único corpo canônico e era o do homem (LAQUEUR, 1994, p.121-122, tradução nossa).

É evidente que através de todas as místicas e relações estabelecidas tenta-se explicar o porquê da “inferioridade” da mulher frente ao homem. É por isso que o estudo do sexo feminino sempre foi assombrado por essa concepção, tratando a mulher como um sexo masculino incompleto, ou como citado, um sexo masculino invertido. Como discussão desviada do sexo masculino, o estudo da sexualidade feminina é uma consolidação recente. Para Michel Foucault, no final do século XVI o discurso sobre o sexo se intensificou, contribuindo para uma consolidação de uma ciência da sexualidade

[...] a partir do fim do século XVI, a “colocação do sexo em discurso”, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfas e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou — sem dúvida através de muitos erros — em constituir uma ciência da sexualidade (FOUCAULT, 1988, p.17).

No entanto, ao visualizar esses aspectos sinuosos, nota-se como são amplos os caminhos que se abrem para esses discursos e, ao falar sobre o sexo, o discurso médico não é o único evidente. Nesse ponto, os domínios com relação ao discurso veiculado sobre o sexo são movimentados por esferas que se espalham em diferentes agrupamentos. Mesmo que no século XVI a compreensão da medicina sobre esse debate ainda estivesse pautada nos estudos clássicos, há vastos caminhos que dialogam e permitem o envolvimento de diferentes suportes. Portanto, falar sobre o sexo é algo que ganha ainda mais representatividade nesse período, incluindo nas mãos da literatura e das imagens meios que dispõem de abrangência e facilidade para explorar as questões sexuais. Por isso, quando se encara discursos com relação ao sexo, tem-se ciência do alcance e das possibilidades que exprimem os argumentos desse debate. Pois:

Não somente foi ampliado o domínio do que se podia dizer sobre o sexo e foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas, sobretudo, focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo?

Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia (FOUCAULT, 1988, p.19).

O avanço desse discurso multiplicou-se em diferentes facetas, recaindo, especialmente, nas normatizações do sexo. Seja através dos estudos científicos ou dos dogmas religiosos, a sexualidade, foi fortemente reprimida por discursos que sobrepunham uma verdade normativa. Por entre esses mecanismos buscou-se inserir uma verdade generalizada para contrapor severamente as práticas que não se encaixassem com o que estava regulado. Essas limitações foram atribuídas à figura da Igreja Católica, que por muito tempo esteve no papel de outorgar o certo e o errado no sexo. Nesse contexto, métodos e ações foram pensados para estabelecer uma conduta sexual coerente com o desejado. A partir disso, Marilena Chauí apresenta quais seriam os meios que por excelência,

[...] entende-se por repressão sexual o sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais (mesmo porque um dos aspectos profundos da repressão está justamente em não admitir a sexualidade infantil e não genital). Essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também (CHAUÍ, 1984, p.77).

A repressão sexual desponta nesse momento a partir desses dispositivos referentes a normatização sexual. No século XVI, muito desse discurso estava pautado pela reivindicação da Igreja e a moral é que interferia quando o assunto voltava para a sexualidade. Aqui, por moral “entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc” (FOUCAULT, 1984, p.26). Esse caminho trilhado pela força dogmática cristã também se respaldou na medicina do período. Foi em 1559 que Matteo Realdo Colombo reivindicou a “descoberta” do clitóris, porém, segundo Thomas Laqueur (1994, p.124), essa descoberta foi convencionalmente atribuída a Colombo, isso porque, essa região do corpo feminino era conhecida desde a antiguidade e vinha sendo estudada desde o século XIII.

Mesmo com o avanço na medicina moderna, o estudo de Colombo tratou de indicar que aquele pequeno mas importante espaço para as mulheres não era outra coisa senão um “pênis feminino” (LAQUEUR, 1994, p.124). Logo, o que poderia inferir como uma solução para a dissolução do pênis feminino, “A descoberta de Colombo também pode parecer fatal, ou pelo menos ameaçadora, para as antigas representações do sexo” (LAQUEUR, 1994, p.125,

tradução nossa). O que não ocorreu, o sexo único se manteve e as conclusões dessa descoberta vieram para reafirmar uma concepção coerciva: a vagina continuava sendo associada ao pênis, um pênis menor e incompleto.

Esse problema, ainda de acordo com Laqueur, corresponde ao momento vivido no século XVI. As situações a que as mulheres ainda eram acometidas representavam a submissão do corpo feminino. Como tal, “A história da anatomia renascentista indica que as representações anatômicas masculinas e femininas dependem das políticas culturais de representação e ilusão, não de testes em órgãos, canais ou vasos sanguíneos” (LAQUEUR, 1994, p.127, tradução nossa). Apesar do evidente progresso médico, a estranha qualidade dos desenhos anatômicos renascentistas, demonstrava o quanto da anatomia feminina era fruto de suas convicções, pois “[...] não é só o resultado dos esforços de alguém para fazer o corpo feminino se conformar com algum texto errôneo ou para distorcer os órgãos genitais das mulheres, de modo que elas se tornem uma caricatura dos homens (LAQUEUR, 1999, p.155, tradução nossa). Considerar a vagina incompleta, distorcendo sua real anatomia é, mais uma vez, subordinar o feminino ao masculino, transformando o conhecimento em favorecimento de convicções.

A elite pensante da sociedade expressa em suas ações as concepções ideológicas que lhes convém. No caso do estudo do corpo a compreensão era pautada não pelos estudos científicos, mas pela conveniência dos resultados. Sabia-se que o clitóris era uma parte única existente somente no corpo feminino, sabia-se que a vagina não era um pênis incompleto. Mesmo assim, para a mulher ainda seria negada a sua independência, principalmente a sexual.

2.1.2 Renascença: divergências morais

Ainda que historicamente a autonomia sexual do homem fosse construída e até afirmada perante a da mulher, as práticas sexuais nesse período de transição foi constantemente alvo de padronizações, partindo dos dogmas cristãos e também sendo pautada na medicina. A igreja católica reivindicou o controle da sexualidade dos seus fiéis, mediando as ações do indivíduo frente à sua própria sexualidade (VAN USSEL, 1980). A preocupação rogada pela Igreja subordinava a sexualidade dos sujeitos à sua doutrinação normatizando todos os comportamentos e “[...] reduziram ao mínimo o tempo para a cópula do casal” (VAINFAS, 1986, p.45). Através da palavra sagrada, a Igreja queria estar inserida dentro do leito, permitindo-se organizar a vida sexual dos fiéis. É nesse momento que visualizamos os textos

de Aretino se permitindo também invadir o leito, a vida sexual. A intimidade que o autor traz em seus textos infere situações que extrapolam a norma vigente, quando Aretino insere paixões avassaladoras, práticas devassas e a exaltação do prazer demonstra um pouco das sensações que queria deixar com seus textos. Como no início do soneto nº23:

Este é um belo caralho, longo e grosso.
Se me amas, querido, deixa-me ver.
Vamos provar se poderei meter
Na cona, cavalcando-te, este troço.²⁰
[...]
(ARETINO, 2000, p.97)

A exposição das práticas sexuais, muito além de presentificar o sexo em suas páginas, apresenta a todos o que são as práticas destoantes para o período, principalmente tratando-se de práticas não reprodutivas. Dessas práticas, as com maior ocorrência são as relacionadas ao sexo anal, principalmente em *Pornólogos I*, que serve como meio de prazer para as personagens tal qual o “eremita roncava, seu bastão encaixado no traseiro da devota do corsão²¹” (ARETINO, 2006, p.62). O contraste está entre esses escritos sexualmente explícitos e o ambiente cristão consolidado. Ao tomar o conteúdo sexual incluído nas obras, encara-se como na concepção cristã esse tipo de exaltação do sexo é rechaçado e o discurso repressivo prevalece. Quando Aretino torna o sexo central em sua obra, ele se dispõe em oposição a moralidade pregada, ele se contradiz em seus textos ao demonstrar a devassidão do mundo mesmo com intenções de vingar as máculas. A contradição faz parte desse momento, e na Renascença alcançou diferentes patamares, permitindo aos sujeitos misturarem-se entre tantos contrastes. Nesse sentido, os indivíduos encontraram novos caminhos, anseios, e

Por isso o Renascimento surge aos nossos olhos como um oceano de contradições, um concerto por vezes estridente de aspirações divergentes, uma difícil concomitância da vontade de poderio e de uma ciência ainda balbuciante, do desejo de beleza e de um apetite malsão pelo horrível, uma mistura de simplicidade e de complicações, de pureza e de sensualidade, de caridade e de ódio (DELUMEAU, 1994, p.22).

Diante disso, a mistura que Aretino faz em seus textos revela o contraditório, envolvendo religião, paganismos e o próprio prazer do ato sexual, algo que contraria a lógica existente entre ele e a Igreja. Mas essas ideias postas por Aretino em muito podem ser lidas através da lógica de resistência. Como diz Preciado, a contrassexualidade não seria a luta contra

²⁰ Questo è purê um bel cazzo lungo e grosso./Se m’ami, o caro, lasciamel vedere,/Vogliam provare s’io saprò tenere/Questo cazzo in la potta, or monta addosso. [...]

²¹ Romito ronfando, tenea il flagello dietro a la spalle de la divota del cordone.

a proibição, mas “[...] sim a contraproductividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2014, p.22). Aretino e Preciado não compartilham a existência no mesmo tempo, e o detalhe que o escritor insere em suas obras a admiração pelo prazer, por diferentes formas de acesso ao gozo. Não há rechaço por parte da interlocutora de Nanna ao saber que como fez para seu parceiro segurar suas vontades. Diz ela

Eu que já estava para desmaiar como um pobre diabo que morre de fome e não pode comer, enfiei rapidamente um dedo num lugarzinho que faz subir o entusiasmo (truque que aprendi com o Bacharel, e sobre o qual ainda não lhe falei, por esquecimento)²² [...] (ARETINO, 2006, p.67).

Entre outras palavras, Nanna explica como um homem também tem prazer anal, não há pudor em sua fala e o que existe é uma aparente normalidade na sua descrição. Ao expor cenas tão devassas para o período, talvez o texto não se propõe a questionar o certo ou o errado com relação ao sexo, mas sim exaltar o prazer nas suas mais diferentes formas, sem deixar-se curvar a norma. Como na concepção contrassexual, Aretino não tem intenção de contestar a proibição, moralmente construída pela Igreja, mas porventura sua proposta esteja em resistir e explorar outras formas de prazer. Essa discrepância faz parte desse momento, o movimento em si indica essas discordâncias que, justamente, fazem parte da característica do autor, pois contemplado em suas próprias contradições a diversidade da sua escrita também apresentou um mundo em “decadência”.

Com um tom irônico, em carta direcionada ao seu Macaco²³, Aretino criticou a sociedade em que vivia a figura de Nanna. Trata-se de uma crítica sutil e direcionada, no entanto escrachada, ao refletir o próprio conteúdo da obra em que a personagem estava incorporada. A devassidão é intrínseca e causa até estranheza, pois, ao final da carta, como um arauto, disposto a revelar todas as máculas de seu tempo, Aretino se converte em um defensor mediante a sua pena e

[...] da mesma forma não teria ousado pensar, nem escrever o que das monjas deitei sobre o papel, se não acreditasse que as chamas da minha pena de fogo devessem purgar as máculas desonestas que sua lascívia imprimiu em suas vidas: ao invés de

²² Io che venia meno, come un che muore di fame, e non può mangiare, mi metteva ad ordine per porre il dito in un l buogo al volpone, che drizzava il sentimento in un tratto (e imparai tal segreto dal Baccelliere, né te lo ho detto, perchè m'era scordato).

²³ Segundo o tradutor de *Pornólogos I*, “*Monicchio*, no original; em italiano, *mona* e *monna* significam tanto os animais do gênero dos símios como, na linguagem vulgar, o sexo feminino (que é também o significado de *monicchio*, próximo de *monaca*, freira). Assim, a dedicatória de Aretino a Bagattino, seu macaquinho de estimação (que existia realmente, o que era um sinal comum de riqueza, mais [...]), na qual o compara a um grande mestre, pode ser entendida no sentido de que considerava os notáveis de sua época [...]” (BERTOLOTE, 2006, p.9).

serem nos mosteiros como os lírios nos jardins, chafurdaram no lodo do mundo de tal modo que causa asco até às profundezas, e mais ainda ao Céu. Por isso espero que minhas palavras sejam como o ferro cruelmente piedoso com o qual o bom médico amputa o membro enfermo para que os outros possam permanecer saudáveis. (Di Venezia, il 18 di Dicembre 1537. ARETINO, 1609, p.368).

Ao refletir esse ímpeto do autor em punir as mulheres, representadas em Nanna pela sua vilania, a imagem da mulher construída pelo o autor começa a se delinear. Aretino dividia-se quanto às recentes questões sobre o sexo: entre a indignação frente à imposição dos moralismos puritanos, sobretudo pela Igreja, mas ao mesmo tempo atrelando-se à mesma moral quase catequética. Essa dualidade se confunde em diferentes partes das suas obras, ficando claro quando a descrição das personagens cruza informações que não seriam harmônicas. Especialmente dando ênfase às características das personagens, ao tratar de uma “matrona”,

Suas abstinências eram cem vezes mais estritas que as da santa, garanto. Ela só calçava sandálias e, nas vésperas dos Sãos Franciscos de Vêrnia e de Assis, só comia o pão que coubesse em sua mão fechada, só tomava água uma vez por dia e ficava orando em vigília até a meia-noite; o pouco que ela dormia era sobre um monte de urtigas²⁴ (ARETINO, 2006, p.60).

Nanna questiona essa divisão através da composição da personagem: em um primeiro momento enumerando características da beata, direcionando seus comentários para a devoção à qual a mulher dedicava a religião. No entanto, a mulher cai em tentação “um dia em que se haviam se recolhido à cabana para escapar da inclemência do sol, não sei como, acabaram dando o mau passo²⁵” (ARETINO, 2006, p.61). O ato sexual está implícito nessa primeira aparição, mas Nanna trata de esclarecer ainda mais o que aconteceu, quando um camponês passa pela cabana atrás de seu animal perdido e “[...] viu nossos dois santinhos acoplados, como um cão engatado à cadela²⁶” (ARETINO, 2006, p.61). A ironia usada por Aretino para se referir aos seus personagens compõe também essa dualidade, esse artifício esclarece como os indivíduos caem em tentação, justificando o apelo à natureza que recai sobre a essência humana.

Portanto, esses seus escritos são cheios de ironia e a sátira outorgada pelo autor faz parte desse contexto de discordâncias. Georges Minois diz que a “ambivalência do real e ambivalência do riso: a tomada de consciência dessa ambiguidade é uma das características da Renascença” (MINOIS, 2003, l.198). Assim, como Agnes Heller apontou, no Renascimento

²⁴ Ella facea astinenze cento volte più di lei, or va! e non portava se non zoccoli, a la vigilia di san Francesco de la Vernia, e di quello di Ascesi, mangiava tanto pane, quanto potea serrar nel pugno, non bevendo altro, che una volta acqua pura, e stava fino a meza notte in orazione, e quel poco che dormiva, era sopra un fascio di ortiche.

²⁵ un di fra gli altri ritirati ne la capanna, per lo impaccio che gli dava il Sole, non so come fecero le male fini.

²⁶ vide la santa coppia attaccati insieme, come si attacca il cane e la cagna.

“o indivíduo passa a ter a sua própria história de desenvolvimento pessoal, tal como a sociedade [...]. A identidade contraditória do indivíduo e da sociedade surge em todas as categorias fundamentais” (HELLER, 1982, p.9). Aretino, como parte desse cenário também possui suas contradições, inclusive estando entre as suas ambições clericais e a produção da literatura sexual explícita.

A sexualidade nesse período também foi alvo dessas contradições – como já visto, na medicina as recentes inovações permitiram o avanço nos estudos sobre o sexo. Essa expansão do discurso sobre o sexo também recai sobre a Igreja, que, presenciando esse movimento rumo às imagens e aos textos sexualmente explícitos, tentava conter os avanços que poderiam comprometê-la. Michel Foucault afirma que a partir dos dogmas e ensinamentos cristãos, “o valor do próprio ato sexual: o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significações positivas” (FOUCAULT, 1984, p.17). O enaltecimento do ato sexual na Antiguidade tem profusas manifestações, uma das quais é explorada posteriormente no Renascimento são os escritos priápicos. O material sexual exposto na Antiguidade envolve o explícito, porém, sua função se difere visto que

A torpeza advinda do caráter do deus, ainda que resulte em um gênero baixo na elocução, não implica indecência moral de poeta e público. Mas o que os poemas apresentam e as epístolas ratificam não é só o gênero elocutivo da matéria, que é baixa, mas sua substância mesma, que é lúdica e jocosa [...] (OLIVA NETO, 2006, p.99).

No entanto, na Renascença, a própria Igreja buscou retraindo ímpetus que estavam, deliberadamente, tomando forma em potências semelhantes, tal qual o nu e o belo, o gosto pelas paixões e prazeres. “A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica. Todos conhecem a narrativa do *Gênesis*, segundo a qual Adão e Eva, após o pecado, perceberam pela primeira vez estarem nus” (AGAMBEN, 2014, 1.47). Quando Giorgio Agamben traz a nudez da perspectiva cristã, ela é complementada pela veste, pois “antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça [...]. É desta veste sobrenatural que o pecado os despe [...]” (AGAMBEN, 2014, 1.47).

Nesse contexto, os *Pornólogos* e os *Sonetos* confrontam diretamente os ensinamentos pregados pelo catolicismo. Particularmente no que se refere ao sexo, esses textos atribuem a ele uma série de funções, com exemplos peculiares e cheio de detalhes. Por isso a provocação do ato sexual, propositalmente feita nessa literatura, encontra-se em um embate constante para rejeitar a imposição dos dogmas. Quando a religião concebe na nudez o pecado ela escancara o poder

[...] dessa natureza perfeitamente governada pela graça serve para tornar ainda mais obscena a corporeidade da espécie humana depois da queda. A nudez incontrollável dos órgãos genitais é a cifra da corrupção da natureza após o pecado, que a humanidade se transmite através da procriação (AGAMBEN, 2014, 1.55).

Isso faz com que a exposição das genitálias seja a tradução do pecado, e revelar a nudez é expor o sexo, as práticas sexuais como resposta à queda, consequentemente consideradas uma violação. Quando o destaque é dado para o ato sexual como uma contrapartida diante dos preceitos religiosos, lembremos do que Burckhardt afirmou ser um período de florescimento das artes e valorização do indivíduo, no qual as artes clássicas da antiguidade greco-romana são tomadas como modelo de beleza.

A Antiguidade greco-romana, que desde o século XIV intervém tão poderosamente na vida italiana – enquanto suporte e base da cultura, enquanto meta ideal da existência e, em parte, também como uma nova e consciente reação ao já existente –, havia muito tempo vinha exercendo influência parcial sobre toda a Idade Média, inclusive fora da Itália (BURCKHARDT, 2009, p.178).

Através dessa revalorização da cultura clássica é presumível que os escritos, aqui, ganhem notoriedade, observando a partir da concepção trazida por Foucault sobre o ato sexual. Ou seja, a diferença entre a Renascença italiana e a Antiguidade clássica é que nesta não haveria o peso do pecado sobre as práticas sexuais. O fardo pecaminoso às expressões sexuais só apareceria na Idade Média, e é nesse momento que o sexo, explorando as formas que evadem da normativa, torna-se alvo da Igreja.

Adão e Eva estavam nus e não sentiam vergonha (“o homem e a sua mulher estavam ambos nus, mas não sentiam vergonha”). Depois da queda, sentem, ao contrário, a necessidade de se cobrir com as folhas de figueira. A transgressão do mandamento divino implica, assim, a passagem de uma nudez sem vergonha a uma nudez que deve ser coberta (AGAMBEN, 2014, 1.56).

Contudo, essas discrepâncias vistas no trato do ato sexual historicamente se manifestam de forma mais intensa com o Renascimento. É justamente nesse momento que a Antiguidade clássica foi revalorizada e com ela a exaltação e “descriminalização” dos prazeres se intensificaram. Mesmo que a religião em si tenha princípios tão irrestritos, naquele contexto novas experiências e possibilidades eram trazidas, chegando a estabelecer novos paradigmas que interferiam no próprio catolicismo. Pois,

o cristianismo viu-se nessa altura perante uma nova mentalidade, uma mentalidade complexa, feita do receio da danação, da necessidade de devoção pessoal, da aspiração a uma cultura mais laica e do desejo de integração da vida e da beleza na religião. O anarquismo religioso dos séculos XIV e XV levou, sim, a uma ruptura, mas também a um cristianismo rejuvenescido, mais estruturado, mais aberto as realidades do dia a dia, mais habitável pelos leigos, mais permeável a beleza do corpo e do mundo (DELUMEAU, 1994, p.23).

O próprio cristianismo cedeu, em parte, para esse movimento, ao permitir que a beleza tomasse conta da rotina dos seus fiéis. “Mas, com isso, não aspirava a romper com o cristianismo. A maioria dos pintores representou com igual convicção as cenas bíblicas e os nus mitológicos. Ao fazê-lo, não tinham o sentimento de estar em contradição consigo próprios” (DELUMEAU, 1994, p.24). O sentimento talvez não existisse plenamente, mas configurou um contraste que assemelha estar entre o apreço pelo belo e a rejeição pelo prazer e ambas se completariam perante as práticas sexuais expostas.

As discordâncias desse período permitiram a Aretino escrever situações não condizentes com esse panorama, abordando a questão sexual e introduzindo práticas que contradizem esse ambiente ainda envolto por inserções cristãs. Assim, “[...] moralismos puritanos e contra-reformistas e uma maior introjeção dos controles morais sobre os hábitos somaram-se para promover, a partir do século XVI, um acirramento da repressão cultural em geral e sexual em particular” (CARNEIRO, 1995, p.30). Os mecanismos de controle não incidiram sobre Aretino, mesmo com o escândalo ocorrido depois da divulgação dos *Sonetos* e toda a situação criada na sequência, aparentando uma vigilância ineficaz por, de alguma forma, consentir com a circulação desse tipo de material. Mesmo com esse suposto controle insuficiente, a situação pode ser claramente remediada forçando o autor a se retirar do centro papal. No entanto, a estada de Aretino em Veneza tratou de potencializar sua escrita e, em 1534, ele escreve os *Pornólogos I*, abordando as práticas sexuais através de diferentes nuances agregando elementos sociais e satíricos.

A temática sexual apresentada em veículos textuais, em um contexto ainda permeado pela religião católica e suas normatizações, configura o caráter transgressor de Aretino, mesmo que isso não signifique uma ruptura concreta com o sistema vigente, tampouco pioneirismo do autor. Ainda que a centralidade do poder da instituição católica estivesse debilitada, “para a antiga moral cristã, a sexualidade nos é dada somente para procriar, e qualquer outro uso seria perverter a obra de Deus” (FLANDRIN, 1988, p.10). Assim, esses textos escritos por Aretino reforçam o gozo com toda a elevação do prazer, contrariando a premissa da procriação ao apresentarem práticas sexuais que, nesse cenário, não condizem com o aspecto cristão

disseminado. Essa correlação pode ser vista no soneto nº 6, em que o prazer reverbera em conjunto com o ato sexual:

Atenta bem, ó tu que amando estás
E a quem turva tão doce empreendimento,
Neste que leva a cabo tal intento
Ledamente fodendo onde lhe apraz.

Sem de qualquer escola andar atrás
Por trepar *verbi gratia* a todo tento,
Fará feito sem-par e a seu contento
O que possa foder sem ser loquaz.

Vede como nos braços a levanta
Ele, que as pernas dela tem dos lados
E como de prazer já se quebranta.

Não se perturbam por estar cansados,
Mas o jogo lhes dá ardência tanta
Que fodendo queriam-se finados.

E retos, sem cuidados,
Ofegaram juntos, de prazer frementes,
E enquanto ele durar, estão contentes.²⁷
(ARETINO, 2000, p.63)

A elevação do prazer também está associada à forma de escrita, quando Aretino traz com eloquência a sequência do encontro, do ato sexual, da força do prazer, findando na expressão do orgasmo. Todo esse ideal construído pelo autor transparece a contradição que o autor sublinha com seu trabalho: princípios contraditórios relacionados às artes, à religião e ao prazer e que são disseminados e integrados com o sexo. Para Foucault, compreender o sexo em determinada sociedade, tempo e espaço, está relacionado com diversos fatores, ou seja:

[...] não é tanto saber o que dizer ao sexo [...], mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala [...]. Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas (FOUCAULT, 1988, p.16).

²⁷ Miri ciascun di voi ch'amando suole/ Esser turbato da sì dolce impresa./ Costui ch' a simil termine non pesa/
Portarla via fottendo ovunque vuole./ E senza andar cercando per le scuole/ Di chiavar *verbi gratia* alla distesa,
Far ben quel fatto impari alla sua spesa/ Qui che fotter potrà senza parole./ Vedi com'ei l'há sopra dele braccia/
Sospesa com le gambe alte a'suoi fianchi/ E par che per dolcezza sì disfaccia./ Nè già si turban perchè sieno
stanchi./ Anzi par che tal gioco ad ambo piaccia./ Sì che bramin fottendo venir manchi./ E per diritti e franchi/
Ansano stretti a tal piacere intenti/ E fin che durerà saran contenti.

A disseminação das práticas sexuais através da literatura é uma das maneiras que se fala sobre o sexo, um ponto de vista em que o discurso sexual é explorado. O caminho desenvolvido compõe essa divergência entre a palavra escrita e as propagações cristãs, dúvidas demonstradas pelos eventos do próprio século. Assim, é possível dizer que as colocações sobre o sexo permeiam discursos variados e já estabelecidos e, nesse sentido, perpassam os indivíduos, fazendo parte da formação social e sendo reproduzidas através da arte.

2.1.3 A construção do riso no Renascimento e as práticas sexuais

A proposta literária de Aretino fundou-se a partir de dualidades, de divergências que encaram nas representações explícitas de práticas sexuais um meio de sobressair-se frente às pressões sociais. Os artifícios usados pelo autor se apresentam como uma forma consistente na escrita do período, como forma de enfrentar os problemas diagnosticados por ele. A sátira, o escárnio e a ironia representam elementos apropriados não só pelo autor, mas também por outros escritores, como os famosos escritos priápicos, que, baseados em tradições antigas, foram no Renascimento reformulados por diferentes literatos. Fundamentados nas origens do culto ao deus Priapo, “ingredia o riso dos oficiantes, na Priapéia, que é o recinto verbal do deus [...] – é ingrediente necessário a finalidade de produzir riso no leitor” (OLIVA NETO, 2006, p.99). No entanto, outras formas de sátira ficaram famosas no período, sem usar das práticas sexuais como elemento central e irônico.

Nesse sentido, Burckhardt apresenta Franco Sacchetti, que com “[...] suas novelas, quem nos dá a mais representativa seleção daquilo que Florença, no já mencionado século, reunira em termos de escárnio” (BURCKHARDT, 2009, p.164). O escárnio fez parte da construção literária de autores que viam nessa fórmula uma maneira de abordar problemas sociais a partir “[...] de respostas dadas sob certas circunstâncias, ingênuas e terríveis tolices por meio das quais semibufões, bobos da corte, pândegos e mulheres libertinas pretendem justificar-se” (BURCKHARDT, 2009, p.164). Entre a partilha de numerosos componentes retratados nos textos e acompanhados por uma tradição, reconhece-se em Aretino um influente parâmetro para escrita. Nisso, José Paulo Paes é enfático: “[...] bastará dizer que *Ipocrita* antecipa o *Tartufo* de Molière (que não desconhecia o teatro de Aretino) e que é mais do que provável ter *Il Maresciallo* influenciado Rabelais” (PAES, 2000, p.20). Da mesma maneira que, possivelmente, Pietro Aretino não inaugura esse estilo, a sátira já compunha uma forma de expressão,

Um exemplo é a voz afiada e irônica das *Intercenales* (*Dinner Pieces*) de Leon Battista Alberti, peças curtas que deveriam ser lidas de forma festiva durante os jantares. Alberti parece ter escrito muitos deles na década de 1430 e teriam circulado em manuscritos, sua influência é perceptível tanto na poesia quanto na pintura. Esses textos satíricos têm a intenção de expor a insensatez, mas, no entanto, representam tipos e situações reconhecíveis. Sobretudo eles apresentam o reverso da esposa virtuosa evocada repetidas vezes na iconografia dos presentes matrimoniais, na qual “*Onesta passa ogni bellezza*” (Integridade [isto é, virtude] supera toda a beleza). Na ácida peça intitulada “O Marido”, o narrador relata como ele, silenciosamente e com tamanha frieza, atormenta sua esposa infiel, conseguindo “matá-la sem a morte dela, causando um escândalo. (BAYER, 2008, p.5, tradução nossa).

Essa produção satírica italiana buscou a ridicularização do outro como meio de questionar comportamentos duvidosos. Alberti intercalou tradições já conhecidas e expôs a dualidade das ações de uma forma exagerada, representando o oposto daquilo que é apresentado para promover a reflexão do leitor. Aretino usa igualmente desses recursos, pois uma de suas pretensões é exteriorizar as falhas que julgava latentes na sociedade, fazendo isso por intermédio da imposição de padrões estabelecidos com um sentido escrachado em seus textos.

Diante disso, o principal artifício apresentado por Aretino diz respeito às mulheres. O autor faz das suas personagens um veículo de fala para exteriorizar as suas concepções na sociedade renascentista. Dentro dessa estrutura, as práticas sexuais são utilizadas para contestar a moralidade dessa sociedade, questionando também as raízes cristãs. De maneira geral, o uso de elementos ligados ao corpo era comumente empregado nos escritos satíricos,

[...] as pessoas assimilavam e sentiam em si mesmas o cosmos material, com os seus elementos naturais, nos atos e funções eminentemente materiais do corpo: alimentação, excrementos, atos sexuais; aí é que encontravam em si mesmos e tateavam, por assim dizer, saindo do seu corpo, a terra, o mar, o ar, o fogo e, de maneira geral, toda a matéria do mundo em todas as suas manifestações, e assim a assimilavam. Foram justamente as imagens relativas ao “baixo” corporal que adquiriram um valor microcósmico essencial (BAKHTIN, 1987, p.294).

As raízes cômicas dos textos vão além dos usos corporais e a ideia de escárnio variava quanto aos alvos das publicações. Tanto nos textos que circulavam na península quanto fora, a “[...] ‘facécia’ nos *fabliaux* franceses, assim como a dos alemães, visa antes de mais nada à conquista de alguma vantagem ou prazer [...]” (BURCKHARDT, 2009, p.166). Com os seus escritos, Pietro Aretino mesclava sua intenção entre a busca de vantagens e o “próprio triunfo e satisfação” (BURCKHARDT, 2009, p.166), visto a diversidade de gêneros e produções literárias juntamente com o alcance e a função pretendida com eles.

Da mesma forma, foram múltiplos os alvos das composições satíricas, não restringindo o suporte apenas aos pasquins, populares por terem essa função. A literatura, de modo geral,

tomou para si formas de provocar o riso e a reflexão através da sátira, “[...] os humanistas utilizaram a cultura popular cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal (MINOIS, 2003, 1.190). Nessa tentativa de reversão, algumas situações evidenciaram essa investida contra valores tão caros e frequentes ainda no século XVI, vindos de uma tradição anterior. Pois para Mikhail Bakhtin “[...] o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época (BAKHTIN, 1987, p.63). Por isso, a expressão do riso estava ligada a um movimento político, que ali encontrava uma forma de expressar sua posição.

Esse retrato do objeto acometido pelo efeito da sátira se encontra em diferentes expressões. A Igreja, não como instituição, mas devido aos seus dogmas, foi vítima da pena de Aretino. Ele usou das freiras, dos padres, das traições de esposas e maridos, além das santas confissões, para expressar descontentamentos. Por isso, Lynn Hunt indica na materialidade das composições satíricas renascentistas sua diferenciação de uma tradição predecessora. Nisso,

Aretino e seus pares, comparados a estes que escreveram antes do século XVI, podem ser considerados fundadores de uma tradição literária que inovava em dois aspectos: por atrair um público maior, que crescia com a nova técnica de impressão, e por usar a sátira política, que desempenharia um papel cada vez mais importante nos dois séculos seguintes (HUNT, 1999, p.27).

Esse material político que a sátira englobava tinha sua produção para além dos membros da Sé Católica. Com a Reforma Protestante, sátiras específicas foram criadas para salientar os problemas da Igreja, os preceitos e sacramentos católicos foram motivos de riso. Essa situação pode ser vista também na literatura protestante, em como ela usava de elementos de comparação enfatizando o caráter grotesco. Segundo Bakhtin,

Na literatura do seu tempo, as cenas de banquete e de cozinha não eram detalhes limitados ao círculo estreito da vida cotidiana, elas tinham ao contrário uma significação universal, em grau maior ou menor. Uma das melhores sátiras protestantes da segunda metade do século XVI [...], intitula-se “As sátiras cristãs da cozinha papal”. Nas oito sátiras que a obra contém, a Igreja católica é descrita como uma cozinha gigantesca que cobre o mundo todo: os campanários são as chaminés; os sinos as caçarolas; os altares, mesas de sala de jantar; os diferentes ritos e preces são apresentados como outros tantos pratos; assim, o autor oferece uma nomenclatura culinária de extrema riqueza. Essa sátira protestante, herdeira do realismo grotesco, rebaixa a Igreja católica e o seu ritual, transpondo-os para o “baixo” material e corporal, figurado aqui pela bebida e comida. Essas imagens, naturalmente, têm um caráter universal (BAKHTIN, 1987, p.159).

A sátira serve como um recurso vantajoso para os protestantes, pois “[...] pode servir para estigmatizar os vícios e os pecados, para fulminar o adversário mal pensante. É bem o que

pensa Lutero, de temperamento ardente e perfeitamente adaptado à diatribe satírica “(MINOIS, 2003, l.208). Ao exteriorizar as fragilidades dos adversários, a sátira promove a dualidade, expondo o bem em oposição ao mal, o protestantismo em oposição ao catolicismo. Dessa forma, a sátira funciona como uma espécie de promoção em detrimento das fragilidades do acusado, uma ferramenta claramente usada pelo protestantismo no século XVI.

Diferentes foram as vítimas desses ataques satíricos e grotescos, outros objetos do cotidiano tinham essas características, pois é “[...] através do prisma da sátira grotesca, o ‘pregão’ típico do charlatão que louva os seus remédios na praça pública” (BAKHTIN, 1987, p.160). Assim, o riso se forjou como um meio de resistência, de enfrentamento contra o sistema dominante, uma maneira de dar visibilidade as falácias dos inimigos. Nesse sentido, quando Jacques Le Goff menciona que a “[...] sátira profanadora continuava a ser indício da vitalidade de uma recordação [...]” (LE GOFF, 1989, p.33), ele reforça que desde o período feudal a tradição desse estilo de sátira mantinha-se viva, sendo profundamente ampliada nesse período. Segundo Minois,

Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo, que ele pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura (MINOIS, 2003, l.206).

A evidência do riso não é somente algo ligado ao divertimento, mas se trata de reconhecer no riso sua parcela de ação explicativa, isto é, admitir seu valor político, principalmente nesse contexto renascentista. Assim, o riso faz parte de um movimento a partir do momento que se constitui como uma ferramenta para os escritores. O próprio Pietro Aretino se permite escrever incrementando seus diálogos com o cômico. A sátira que ele atribui aos seus textos tem muito de sua indignação e de uma revalorização de si, e,

Sem dúvida, a imagem da sociedade italiana da época pintada por Aretino é catastrófica. Aretino seria, portanto, como alguns afirmam, um flagelo da corrupção renascentista, um juiz moralista da decadência italiana? Provavelmente nenhum e nem o outro. Robustamente, descaradamente imprudente, Aretino, na realidade, participa demais dessa corrupção e decadência para objetivá-lo da maneira severa e consciente de um satirista e um moralista (MORAVIA, 1993, p.8, tradução nossa).

Quando Aretino confere suas concepções aos textos está reagindo ao seu próprio momento, à sociedade renascentista, e não se coloca somente como um moralista disposto a curar, com sua pena, as feridas que acometem a cidade. O que Aretino simboliza é a

objetificação dessa corrupção presente no espaço do qual faz parte e, ao mesmo tempo, a denuncia. Ao descrever a vida das freiras e esposas essas aparições têm maior representatividade, contudo, quando o autor traz as prostitutas, a apresentação do ambiente corrupto em que elas circulam se mostra em conjunto com a honestidade dos seus atos. Nanna é sincera quando conta sobre seu comportamento frente à clientela, tal qual a sua pequena aventura com o mercador de açúcar que, em suas palavras:

Foi uma delicadeza de puta, e não menos agradável que a que fiz a um negociante de açúcar; esse deixou até suas caixas, em troca de uma mercadoria mais doce que o açúcar e, enquanto durou sua paixão, colocamos açúcar e, enquanto durou sua paixão, colocamos açúcar em tudo, até na salada. Quando ele lambia o mel que escorria de minha caixinha, sabe qual? Ele jurava que, em comparação, seu açúcar era amargo²⁸ (ARETINO, 2006, p.136).

Nesse contexto, essa ironia satírica está permeada em sua personalidade e ganha destaque também na escrita. A sátira fazia parte do modo de ser do autor e “o que é distintivo na persona satírica de Aretino é a prioridade que sua imagem visual, seu retrato, toma sobre seus escritos” (WADDINGTON, 2004, p.92, tradução nossa). A sua imagem se distingui, pois, é nítido como Aretino se situa no texto inserindo suas ambições e é nesse sentido que a sátira parece conveniente. Assim,

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas, capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1987, p.57).

O riso reverbera as ações premeditadas daqueles que querem expor os adversários, daqueles que conseguem com o riso indignar, assustar e alertar os seus leitores das falácias, dos enganos que estão sendo acometidos. A sátira confronta a norma vigente e deixa perceptível o quanto o riso contradiz a experiência cristã, pois “a Renascença repousa, entre outras, sobre a contradição flagrante entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso” (MINOIS, 2003, l.191). Aretino esteve no meio desse conflito e sua postura contraditória está representada na

²⁸ La fu civiltà puttanesca, e non meno bella, che quella di un Mercatante da zucchero, che lasciò fino a le casse per dolcezza di altro che di zucchero, e mentre durò l'amorazzo suo, fino ne l'insalata mettevamo il zucchero. E assaggiando il mele, che usciva de la mia, tu mi intendi, giurava, che il suo zucchero era amaro a comparazione.

fala de Minois, visto que a dualidade entre o riso e a sacralidade fazem parte de seus textos. “Esse riso humanista é profundamente ambíguo” (MINOIS, 2003, 1.192), esse riso transporta uma carga de significados que dividem espaço e que Aretino usou para expressar seus pensamentos através do texto. O sexo que Aretino importa para sua fala é aquele que agride, que viola, que se permite rir da devassidão corrosiva e, ao mesmo tempo, ter o desejo abrupto de fazer parte desse universo.

2.2 A LINGUAGEM COMO PARTE DA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

A língua italiana se construiu diante de uma complexa relação entre o latim, empregado na literatura intelectualizada, e os inúmeros dialetos que circulavam na península. Desse labirinto linguístico, também formado pela língua vulgar, é que se estabeleceu diferentes formas de escrita, formando um amplo conjunto de estruturas literárias. Mas, por mais que esse universo apresente particularidades, as divergências estabelecidas nesse momento contribuíram para a construção que Aretino fez na sua escritura, integrando-se aos modos de escrita contemplados no período. Uma vez que,

Os pornógrafos renascentistas não foram os primeiros a reagir violentamente contra um cânone. Assim como em *Priapeia* se fez troça dos intelectuais romanos, cujas pretensões os levaram a substituir as palavras gregas por latinas, e assim como os *fabliaux* medievais atacaram os versos dos trovadores por serem muito alegóricos, escritores como Aretino satirizaram as pretensões de uma cultura latinizada em um mundo cada vez mais vernacular. A pornografia, como Aretino a retratou, era uma nova literatura para um novo tempo. Livres das restrições temáticas e das imposições estilísticas dos humanistas, escritores como Aretino pretendiam chocar seu futuro público (FINDLEN, 1999, p.79).

Essa afronta do escritor aos cânones faz parte da posição satírica assumida e permeada na construção de sua escrita. Mas esse embate viria a representar uma tênue relação entre Aretino e os princípios consolidados da escrita, principalmente quando Bembo, com sua *Prose della volgar lingua*, apoiou-se em dois autores e os transformou em referência para escrita italiana, “[...] dois exemplos de utilização perfeita, intemporal, do vernáculo: Boccaccio, para a prosa, e Petrarca para a poesia” (ANASTÁCIO, 2005, p.9). Aretino, contrariando essa proposta, fez da própria escrita seu cânone, a pretensão de distinguir-se desses aclamados

escritores é evidente já nos primeiros versos de seus sonetos. O escritor inaugura seu texto com uma provocação direta a Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro.²⁹ Diz ele:

Mais que sonetos este livro aninha,
Mais que élogos, capítulos, canções.
Tu, Bembo ou Sannazaro, aqui não pões
Nem líquidos cristais e nem florinhas³⁰
[...]
(ARETINO, 2000, p.53).

A crítica ao adestramento da escrita não coibiu Aretino de aproveitar algumas fórmulas de escrita, pois, “[...] além de reação aos cânones, Aretino baseou-se parcialmente nas obras de Ovídio e de Boccaccio para escrever *Ragionamenti* [...]” (FINDLEN, 1999, p.79). Se valendo principalmente da configuração em jornadas, popularizadas por Boccaccio e escolhidas por Aretino, para desenvolver sua narrativa em *Pornólogos*. Contudo, o escritor não perdeu a oportunidade de alfinetar esses clássicos, mostrando-se como um reformador. Em um dos trechos de *Pornólogos*, depois de uma anedota descrita exaustivamente, Antonia diz “Que o dos Cem Contos me desculpe, mas depois dessa ele poderia pedir a aposentadoria³¹” (ARETINO, 2006, p.45). O tom irônico segue com a resposta de Nanna, ao dizer “Não chego a tanto. Mas quero ao menos que ele admita que as minhas são reais e as suas, inventadas³²” (ARETINO, 2006, p.45). Nanna, em algumas lembranças, apresenta personagens das *giornate* de Boccaccio, ao que parece uma resposta a esse tipo de escrita. Essa ação tem origem na conjuntura encontrada no período forjada na linguagem, na escrita e com o avanço da imprensa.

A contribuição seminal de Bembo na prosa é melhor compreendida dentro do contexto dos fatores tecnológicos, culturais e políticos que fomentaram a resolução da questão da língua italiana na direção do humanismo vernacular teorizado e praticado no diálogo. De fato, o avanço tecnológico da impressão tornou urgente a necessidade de um modelo linguístico que pudesse servir toda a península para além dos dialetos locais falados (CACHEY, 2007, p.167, tradução nossa).

Mas, antes dessa demarcação linguística e da invenção da imprensa, o *Decameron* obteve sucesso pelo “[...] uso de uma língua mais próxima da oralidade, sobretudo nas

²⁹ Poeta napolitano (1458-1530) cuja obra mais famosa é *Arcádia*, romance em que prosas e élogos se alternam para celebrar a vida simples e pacífica dos pastores. Esse romance deu início à arcádica do bucolismo, que teria longa carreira nas literaturas europeias da época renascentista e pós-renascentista (PAES, 2000, p.105).

³⁰ Questo è un libro d'altro che sonetti,/Di capitoli, d'egloghe o canzone,/Qui il Sannazaro o il Bembo non compone/Nè liquidi cristalli, nè fioretti.

³¹ Perdonimi, quello de le cento novelle egli si può andare a riporre.

³² Questo non dico io. Ma voglio, che egli confessi almeno, che le mie son cose vive, e le sue dipinte.

passagens dialogadas; as peripécias em torno do amor mundano, tema central do livro; e a vivacidade das imagens – a visualidade – fixada nas novelas” (DIAS, 2013, p.20). O conjunto disposto por Boccaccio apresentava uma forma de aproximação com a população por meio da língua falada, e também ao transformar em texto contos já conhecidos na tradição oral. Porém, essas ações de escritores como Boccaccio têm origem nas intervenções de outros autores, como o fato de

[...] Dante ter utilizado o vulgar florentino ao invés do latim, língua obrigatória naquele tempo para tratar de assuntos considerados intelectualmente relevantes e elevados como a filosofia, a astronomia e, principalmente, a teologia. A língua vulgar era utilizada quase que unicamente em sua forma oral, ou, para usos específicos, na forma escrita: documentos comerciais, discursos políticos e poemas de amor (ARRIGONI, 2003, p.29).

Essa forma vulgar de escrita consolidou-se com a literatura quando esses autores, juntamente com Petrarca, contestaram o paradigma entre a língua oficial e não-oficial em seus escritos. Por isso, esses debates foram tão acalorados no século XVI e considerados pertinentes, visto os resultados alcançados para a estabilização normativa do italiano, além de promover o desenvolvimento da literatura (MARAZZINI, 1994, p.237). Nesse contexto, os dialetos vulgares ganharam espaço ao visualizar essa pluralidade cultural, indo de encontro com os limites propostos por uma língua oficial que progressivamente foram borrados. Ou seja,

As fronteiras entre as literaturas oficial e não-oficial deviam fatalmente cair nessa época, em parte porque essas fronteiras, delimitando os setores-chave da ideologia, atravessavam a linha de divisão das línguas: latim e línguas vulgares. A adoção das línguas vulgares pela literatura e certos setores da ideologia devia temporariamente destruir ou pelo menos diminuir essas fronteiras (BAKHTIN, 1987, p.62).

Reclamar uma língua que representasse essa nova cultura fazia parte de um momento de inserção a fim de legitimar essa coletividade que se apoiava em uma cultura própria baseada em um ideal de laicidade na língua. “Num contexto em que conviviam latim e vernáculo, a escolha de uma língua que fosse simultaneamente símbolo de excelência e meio de expressão local, tornou-se especialmente relevante” (ANASTÁCIO, 2005, p.8). Ao promover uma língua vernácula, encaramos uma outra forma de padronizar a linguagem tornando-a também um composto de regras. Por isso, a pretensão de Aretino em estabelecer uma forma de escrita teve seus empasses ao se mostrar contrário em seguir os princípios literários.

Embora os poderes de Aretino como satírico tivessem sido óbvios desde o dia em que ele anexou versos à estátua de Pasquino, em Roma, situar adequadamente seu trabalho

na paisagem literária do *cinquecento* se mostrou uma tarefa desafiadora. A própria profusão de formas e modos satíricos nos quais ele escreveu frustraram a possibilidade de sua identificação com um tipo literário distinto, como, por exemplo, Francesco Berni foi associado com a poesia burlesca e Ariosto com a sátira dos versos de Horácio (WADDINGTON, 2004, p.91, tradução nossa).

A dificuldade em identificar a literatura de Aretino com algum cânone diz respeito a maneira com que constituiu sua literatura, ainda que tivesse uma relação conturbada com as regras que vieram a compor a língua vernacular, ele compôs seu próprio modelo de escrita. Para Moravia, “O grande achado, evidentemente literário, de Aretino parece ter sido preferir ao invés dos tons altos e nobres usuais na literatura da época, os tons baixos e populares mais inusuais” (MORAVIA, 1993, p.7, tradução nossa). A linguagem com que compôs seus escritos era a que circulava entre os estratos mais baixos, vinda de tradições anteriores e amplificada por Aretino, que se pretendia como um escritor fora das instituições. A defesa de uma escrita mais popular transparece no conteúdo abordado pelo autor.

O recorrente conjunto de temas satíricos de Aretino é previsível. Ele corre contra os tribunais em geral e particularmente em Roma; denuncia a hipocrisia, especialmente sexual e religiosa; ridiculariza o formalismo literário e o pedantismo codificados no humanismo e no petrarquismo; e ele ataca a desigualdade social de um sistema de classes que aloca posição por nascimento ou riqueza, em vez de mérito. Esses diagnósticos são possibilitados pela visão do satírico; mais do que tudo, Aretino parece improvisar, este poder é inerente ao seu verdadeiro caráter, um conhecimento de sua própria *virtu* (WADDINGTON, 2004, p.101, tradução nossa).

Aretino, em meio a tantas temáticas que insere em seu texto, deixa claro um pouco do seu descontentamento com essa elevação da linguagem. É Antonia que, ligeiramente aborrecida, confronta Nanna por sua rebuscada fala, e “Ia lhe dizer, mas sempre me esqueço. Fale à vontade, logo de uma vez, diga *bo, pi, cu, fo*, senão só o pessoal da *Sapienza Capranica* vai entender, isso de ‘cordão na argola’, ‘agulha no Culiseo’, ‘nabo na horta’ [...]”³³ (ARETINO, 2006, p.39). A ânsia provocada pela fala de Nanna, contesta o lugar de fala que a personagem se coloca, ela usa de metáforas para falar sobre o sexo, sem ser direta. Essa experiência se solidificou com os escritos satíricos. Mesmo distanciado dos cânones, Aretino se fez ouvido ao promover uma discussão política utilizando do sexo.

³³ Io te lo ho voluto dire, ed emmisi scordato, parla a la libera, e di cu, ca, po, e fo, che non sarai intesa. Se non da la sapienza capranica, con cotesto tuo cordone ne lo anello, gugia nel Culiseo, porro ne l'orto [...].

3 NARRATIVAS SEXUAIS: UMA ABDICAÇÃO DO TEMPO

Pornografia e erotismo são expressões presentes no senso comum quando nos deparamos com imagens sexualmente explícitas e mostram-se pertinentes pela abordagem e construção histórica que as palavras possuem. Nesse sentido, a utilização dessas palavras deriva de modificações temporais por realocá-las em determinadas posições, dependendo do momento em que são rememoradas. Isso se dá porque a influência dos sistemas vigentes em relação a repressão contribui para que determinados comportamentos se diferenciem, como

[...] o erotismo da literatura moderna nasce não de um fato natural, mas, sim, de um processo de liberação das proibições e dos tabus preexistentes. A liberdade dos pagãos era um fato inconsciente, ingênuo; a liberdade dos modernos é, ao contrário, recuperada, reencontrada e reconquistada (MORAVIA, s.d., p.6).

No caso da literatura de Pietro Aretino, ainda existe um cenário repressivo em evidência onde essas inserções linguísticas são feitas de formas diversas. Isso está relacionado à posição que o seu texto ocupa, pois, a conotação sexual que o autor se permite fazer diz respeito ao seu próprio tempo. Quando transportada para além do momento da sua concepção, os conceitos que circundam por trás do obsceno também têm outras possíveis atribuições. É, primeiramente, a partir da construção literária que observamos essas gradações.

O enredo que Aretino expõe em *Pornólogos I* e o uso intenso de tabuísmos e expressões nos *Sonetos Luxuriosos* fazem com que o texto tenha diferentes denominações baseadas na gradação do teor sexual explícito apresentado. A natureza escrachada do texto e a abordagem sexual apresentam um fator indiciário na pesquisa por ser capaz de nos dizer algo sobre o pensamento social e, talvez, até político do Renascimento italiano. Entretanto, os traços desses pensamentos até se encontram no texto, mas a sua existência não se encontra mais como parte do próprio presente, sua escritura se perdeu em meio aos anos passados, aquilo a que realmente se tem acesso é a materialidade da literatura.

Dessa forma, é possível dizer que as raízes da obra literária estão contidas no momento da sua concepção e o texto se transporta entre todos os tempos até chegar aqui, estando assim, no mínimo, em dois momentos temporais. Como se o documento fosse passado e presente, correspondendo a essas múltiplas temporalidades, inserindo também múltiplas expressões que encontram na anacronia uma primeira aproximação teórica. Mas ao propor o seu uso para a compreensão de toda uma experiência histórica, estamos dando um passo em direção a novas perspectivas. A anacronia, por si só, é um tema caro para os historiadores e essa tentativa de

ruptura em relação a um panorama linear já consolidado indaga veemente o fazer historiográfico empregado até então. Ao se questionar sobre a percepção do tempo e o trabalho do historiador, Nicole Loraux começa seu ensaio evidenciando as amarras intrínsecas em toda uma geração de historiadores. “O anacronismo é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, a acusação [...] de não ser um historiador, já que se maneja o tempo e os tempos de maneira errônea” (LORAUX, 1992, p. 57). O próprio soar da palavra causa estranheza aos mais céticos, por parecer ir contra os princípios consolidados sobre a reflexão do tempo através de uma não linearidade no fazer histórico.

Entretanto, essa discussão é ampla e com muitas demandas pertinentes, pois não se pode negar as inúmeras temporalidades que se acercam ao mesmo tempo no documento, e por isso o uso do anacronismo na história é uma circunstância real. Nesse sentido, a preocupação sobre a qual discorre Jacques Rancière reside nessa visualização das temporalidades, para além do que seria o método a seguir a fim de se alcançar uma ciência histórica efetiva.

A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história” (RANCIÈRE, 2011, p.49).

O fazer historiográfico, de maneira geral, encontra-se associado ao documento, ao tentar extrair dele toda sua vivência indicando a complexidade temporal que está inserida na escrita da história. O distanciamento do historiador perante a fonte também contribui para que essa escrita contenha temporalidades diversas, pois o seu lugar de fala se encontra no presente, juntamente com a expressão já passada do documento. Uma busca que caminha em uma via de mão dupla, procurando no passado respostas que envolvam questionamentos atuais. Essa bagunça em que se encontra o ofício do historiador mostra, ao mesmo tempo, que essa fonte ultrapassa os limites do acontecido para alcançar a contemporaneidade; ela é uma parte irrecuperável do passado. Portanto,

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma ideia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo (BENJAMIN, 1987a, p.232).

Walter Benjamin menciona essa impossibilidade do acesso aos acontecimentos do passado na sua plenitude, uma vez que a vivência do passado só se encontra na rememoração. Por isso talvez, “o passado não é apenas estranho a nós, não é apenas um outro tempo. Somos também descendentes, diferentes e semelhantes aos homens e mulheres que nos antecederam” (FLORES, 2017, p.179). Talvez por compartilharmos mais do que pensamos com o passado é que somos, de alguma maneira, também parte desse passado. Pelo menos assim o fazemos quando rememoramos o passado por meio do documento, isto é, de um material que amplia o tempo por partilhar toda essa circularidade temporal.

Dessa maneira, o fazer histórico proposto por Rancière não precisaria temer a anacronia, pois como categoria ela é importante para entender as múltiplas temporalidades que se encontram no documento como resquício de um passado. Um estilhaço arremessado através do tempo, “[...] na medida em que toda produção de palavra é atribuível à expressão legítima de um lugar [...]” (RANCIÈRE, 2014, p.99). O lugar da palavra na fonte literária é um lugar instável, o dito e o não dito, a expressão de ser e estar se confundem no silêncio da própria palavra. Nesse emaranhado tão complexo de palavras que atravessam o documento, nos indagamos com aquilo que já não pode mais ser visto, como se encara o mesmo momento em lugares espaciais distintos? “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência [...]” (BENJAMIN, 1987b, p.239). Defrontar as dificuldades da fonte é se disponibilizar a encontrar a melhor forma de analisá-la. Nesse panorama é que

Estamos diante do pano como diante de um objeto de tempo complexo, de tempo impuro: uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos. Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade [...]. Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23).

A observação do documento para história mostra-se como um objeto “impuro”, como citado por Didi-Huberman, impuro por possuir diferentes temporalidades, por não estar falando sobre uma só coisa, a um só tempo. Pensar o documento como anacrônico é permiti-lo expressar mais do que sua época aceitaria, é exceder os limites postos para encontrar neles os pequenos resquícios possíveis do passado. Os textos de Pietro Aretino podem aqui ser tratados como esse objeto múltiplo, pois extrapolam muito mais que sua localidade e compelem avanços e retrocessos da sua própria narrativa.

Assim, chegar ao passado se mostra exequível a começar por esses textos. Quando se pode, através desses documentos, entender o encontro de múltiplas temporalidades e reaver uma pequena parcela do passado, para poder pensá-lo partindo do presente. É nesse profundo “vai e vem” que o tempo é impelido a sair do seu esconderijo, a se mostrar na sua forma volúvel e complexa.

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIN, 1987b, p.239 - 240).

Promulgar o espaço do documento é deixá-lo estanque, é só avaliar as falas cabíveis num espaço curto, onde a única vivência da fonte se encontra no passado remoto. O que Benjamin nos informa é sobre a maleabilidade da lembrança, quando esta não nos comunica sobre o fato tal como acontecido mas estabelece meios de se chegar ao momento, meios de identificar o alcance da lembrança, atravessada por todos os tempos que dele se apodera. É a percepção das camadas, das inúmeras camadas que se apresentam no documento, e, nesse sentido, é preocupar-se não com o seu achado, mas como essa fonte atravessou tantas camadas para estar aqui hoje.

Nesse espaço, onde se dialoga com o tempo, Walter Benjamin insiste em partilhar a preciosidade dos acontecimentos passados, pois para ele “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987a, p.223). A história se constitui a partir de diferentes momentos e olhares, e a construção de uma narrativa historiográfica depende muito do distanciamento do pesquisador frente ao seu objeto.

No entanto, essa tentativa de acessar o passado, para a execução da pesquisa, envolve o desafio de se pôr a caminhar em meio a uma estrada tortuosa, não só por ela nos providenciar um andar dificultado, mas também pelas altas colinas que escondem do olhar o desconhecido. Nessas terras o tempo passa, não para jamais, e nisso como é possível fazer o caminho de volta, olhar para essa paisagem e ver o não visto? Como andar por essas colinas onde a permanência do tempo não é vista? Identificar no passado as respostas para os questionamentos propostos aos documentos, estacionados no nosso presente, provém da singularidade desse movimento

que vê como “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1987a, p.229). O passado muitas vezes parece sair de seu esconderijo, porém não conseguimos na sua totalidade resgatá-lo, por isso é que vemos nesse presente uma porção de passados, pois

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação (BENJAMIN, 1987b, p.239).

Revirar o documento é o princípio do fazer historiográfico, que se inicia diante desse solo fértil, porém, esse solo só conseguirá germinar se nele estiver o olhar e a mão atenta daquele que se entrega ao trabalho árduo da lida, não se importando com os resultados da colheita. Pensar o tempo invade a compreensão, já estabelecida, do documento literário concebido como um material que propicia o deslocamento do historiador de um plano real para um ficcional. Entretanto, este é um movimento complexo, o qual demanda uma percepção do ambiente em que a obra foi produzida e da sua trajetória, visto “[...] que os acontecimentos não se produzem mais somente no tempo, mas através dele: o tempo torna-se ator, se não o Ator (HARTOG, 2013 p.137). O tempo ator direciona nossas atividades para formular como encontraremos o documento, como apossar-se de algo que não tem o mesmo sentido que outrora; através do tempo os olhos enxergam esses pormenores estratificados no passado.

Por ser o tempo mandante de toda essa ação, e sendo o passado inalcançável na sua plenitude, o problema inicia no encontro dos documentos no presente que, mesmo estando ao alcance das mãos, têm seus mistérios difíceis de desvendar. Ao olhar diretamente para o documento, percebemos que ele transpira diferentes temporalidades: o presente instaurado assinala que a experiência do tempo não é mais sentida da mesma forma e o documento se exaure de um tempo que não o pertence.

Essa sensação temporal permite que ainda se espere a aparição do passado pelo documento, mas o que sobretudo nos interessa refere-se às novas experiências, às novas e diferentes sensações, saídas de uma concepção que parece atrasada pois “[...] a mudança moderna é aquela que provoca uma nova experiência temporal: a de que tudo muda mais rapidamente do que se podia esperar até agora ou do que havia sido experimentado antes” (KOSELLECK, 2014, p.153). Não há aqui o objetivo de encontrar indícios referentes ao progresso, no entanto, as diferentes inserções nesse mundo renascentista ao qual pertence Aretino podem ser sentidas em suas obras. É a partir da escrita voltada às práticas sexuais não

condizentes com a norma vigente e da inclusão da mulher como protagonista que é possível perceber essas nuances de transição. Pois, nesse tempo, as questões relacionadas,

As posições da relação sexual são, com efeito, um objeto tradicional de discussão teológica. Nunca foi a partir de uma visão personalista do casamento que foram condenadas as posições “não naturais”, mas em nome de um rito imemorial implicando uma certa ideia do homem e da mulher, por oposição à busca de um prazer excessivo e pela preocupação com o bem da procriação. Quando os teólogos toleram certas relações carnavais — e isso é frequente no século XVI —, é na condição de que sua fecundidade tenha sido demonstrada e que se tenha apelado por necessidade, não por gosto (FLANDRIN, 1988, n.p.).

A situação delicada que a sexualidade enfrentava, em muito se dava pelo comprometimento com uma concepção cristã em que as práticas sexuais se encontravam, na qual o prazer não era admitido. Especialmente quando a mulher é quem se permite sentir e proporcionar o prazer, avançando de uma posição unicamente de objetificação para aproveitar-se de um protagonismo. Um meio, talvez, de observar a inserção da sexualidade feminina, historicamente ofuscada, tendo uma certa sobrevida com os textos de Aretino. Mesmo que

A Itália da Renascença era muito mais um mundo masculino, um mundo individual do homem. Ele se via como uma criatura predestinada, maior do que a vida, nobre, romântico e com uma infinita capacidade para o heroísmo ou tragédia. Tratava-se de um tema que permeava as artes e transbordava na sociedade e na política [...] (TANNAHILL, 1980, p.308).

Ao assumir uma postura masculina tão delimitada, talvez a mulher fosse nesses escritos uma espécie de receptáculo, muito próximo da representação das próprias práticas sexuais, com a finalidade de proporcionar prazer. Contudo, “o sexo — ou, mais precisamente, falar de sexo — foi uma das mais populares vias de escape para a autoexpressão, tanto no século XV como em finais do XVI” (TANNAHILL, 1980, p.308). Essa fala representa uma forma de resistência, é uma maneira de subverter valores tão intrínsecos à sociedade e permite que novos sentimentos possam ser expressados. Reações provindas dessa transição e que indagam as temporalidades desordenadas são aqui apresentadas pelo manto da subversão.

Tal tempo dissoluto que não se cansa de passar e repassar às avessas da sua linearidade, saltitando, fazendo do passado futuro e do presente passado. De alguma maneira, esse próprio tempo instaurado é o que possibilitou as grandes mudanças na experimentação, perceber “[...] a aceleração aumenta a ponto de ultrapassar o passado, mas não o futuro. Quanto mais o primeiro se torna acessível, mais o outro se esquia [...], pois passamos a conhecer cada vez mais o passado, mas cada vez menos aquilo que o futuro trará” (KOSELLECK, 2014, p.140).

Passado e futuro são incertezas, a expectativa não está na volta do Cristo, mas quase sempre na incerteza do que se espera. Visto que o passado não mais oferece subsídios e é apenas portador do conhecido, do previsto. Ao mesmo tempo que pensamos conhecer o passado tão bem, o também presente do acontecimento quer se fazer passado, com importância para um resgate historiográfico pré-estabelecido. Dessa maneira,

o presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado. Volta-se, de algum modo, sobre si próprio para antecipar o olhar que será dirigido para ele, quando terá passado completamente, como se quisesse “prever” o passado, se fazer passado antes mesmo de ter acontecido plenamente como presente; mas esse olhar é o seu, presente para ele (HARTOG, 2013, p.150).

O desejo de resgatar o não vivido, de fazer do ato acontecimento antes mesmo do seu final. Talvez isso seja a vontade daqueles que concebem em seu presente um amontoado de passados, estes fundamentais para a escrita da história. Assim, ao revelar em suas cartas pessoais confidências compartilhadas com personalidades de seu tempo, Aretino nos apresenta um pouco desse desejo de entender o seu tempo, suas atitudes como fundamentais, ou, ao menos, importantes para a construção histórica. Igualmente nesse desejo de colorir o passado, Aretino faz com a literatura um caminho de ressignificação, pois as obras são parte da vontade do autor, e parte do olhar do leitor, sendo este um espectador que se encaixa entre diferentes tempos.

Nesse emaranhado de inserções do tempo e no tempo em que a sensação de aceleração se apresenta e onde antigas expectativas não conseguiram ser alcançadas, o presente realmente parece necessitar se impor, pois, “sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato” (HARTOG, 2013 p.148). Passado e futuro se constroem por meio do imediato, o presente parece agremiar todo o tempo decidindo o que o antecede e o que ainda virá. Assim, todo o tempo parece estar no presente, o documento está fisicamente no presente e é tão parte do agora como o foi do passado. As publicações de Aretino são passado, pois foram escritas nele, o que não impede de serem encontradas também no presente, serem lidas de uma perspectiva que se difere do seu próprio contexto de criação.

Essa transposição temporal, que acomete a fonte, pode ser vista em diferentes níveis da análise literária e historiográfica. Uma delas refere-se a problemática relação entre o texto sexualmente explícito e as definições estabelecidas para esse modelo literário. Pois essa característica de exprimir visualmente o ato sexual no texto condiz com a ideia de pornográfico, da mesma maneira que com a ideia de erótico. A construção histórica de ambos os conceitos,

mostra a instabilidade de estipular uma única e precisa definição. Nesse sentido, as intenções propostas ao documento por Aretino estão visivelmente perdidas, por isso ainda temos uma impossibilidade de encontrar um padrão para essa literatura sexual. Aqui é necessário o tempo abdicar de seu espaço primordial, para que a história possa encontrar um caminho, a fim de responder questões que se perderam no passado, sendo vistas vivas no posteriormente em situações diversas.

3.1 A INSISTENTE DIVISÃO DO ALTO E DO BAIXO: O ERÓTICO E O PORNOGRÁFICO

Ao tomar a literatura de Aretino essencialmente pela expressão marcante em que as práticas sexuais são descritas, quando possuem característica intensas, seríamos tentados a dizer que suas obras são dispostas em meios pornográficos. Contudo, há outro conceito que também acompanha as conjunturas sexualmente explícitas ou implícitas nos textos. O limite tênue entre erótico e pornográfico promove, em certa medida, um desconhecimento não do significado, mas da aplicação de cada conceito sobre o material. Assim, para considerar as questões propostas sobre pornografia e erotismo é pertinente entender os usos possíveis dessas conceitualizações que extrapolam o suporte literário, percorrendo diferentes nichos do entretenimento e das artes.

Porém, essa vivência não passa despercebida, por isso talvez haja certa urgência em classificar a contribuição das atividades que trazem o corpo nu, o ato sexual entre outros elementos associados a sexualidade. Dividir o obsceno entre alto e baixo parece ser o melhor jeito que muitos estudiosos encontraram para categorizar determinadas produções. Principalmente quando elas adentram em searas complexas de desenvolvimento intelectual e artístico, recaindo as vezes em concepções factuais, como Pasolini ao encarar, talvez uma única “estética do obsceno”, “[...] aquela que lida com o obsceno ‘expressivamente’ e melhor se ‘*expressionisticamente*’. Fora da ‘expressividade’ não há espaço para o obsceno: mas, é claro, fora da ‘expressividade’” (PASOLINI, 2006, p.362, tradução nossa). Esse confronto tende a colocar em oposição maneiras de propor o obsceno, não enfatiza uma categorização, no entanto se propõe a situar o não lugar do obsceno, pois essa obscenidade se vivência fora da “expressividade”.

É nesse fora que pornografia e erotismo se afastam, provavelmente por essa divisão representar ainda mais essa distância entre elas. E isso se agrava quando não definimos o espaço temporal, nem o suporte que apresenta esses elementos. Por isso, compreender a inserção da

pornografia e do erotismo em determinados ambientes retrata as respostas de indivíduos e sociedades frente ao sexo. Aretino, além de reagir aos moralismo e imposições sociais, fomentou com sua literatura essas nuances divergentes do apelo ao sexo. No entanto, não é possível afirmar com clareza se as obras de Aretino podem ser caracterizadas como eróticas ou pornográficas, e esse também não é o objetivo. Mas é importante para esses textos entender a formação desses conceitos frente à produção de uma literatura com conteúdo sexual envolvente, chegando ao explícito e refletindo também a construção dessa obra no momento de sua escritura, visto esse tipo de narrativa. Nesse sentido, “se numa sociedade dominada por tabus, preconceitos e rigores, o sexo foi para a literatura um grande símbolo de conhecimento, de contato com a realidade, de verificação existencial [...]” (CALVINO, s.d, p.13). Expressar o sexo possibilitava dar vazão aos sentimentos, considerando uma trajetória de autoconhecimento do indivíduo que perpassava por diferentes concepções da sexualidade.

Com isso, a pertinência do debate entre erótico e pornográfico fica cada vez mais em evidência, não só pelo já conhecido conteúdo sexual explícito das obras de Aretino, mas por todo o cenário em que se constituiu essas obras, corroborando com representações visuais ou escritas, que se enquadrariam em uma dessas categorias. Lynn Hunt, nessa discussão, aplica o conceito de pornografia para a escrita de Aretino. Segundo ela, Aretino foi um escritor que estabeleceu os elementos que integram a chamada escrita pornográfica. Ele

[...] trouxe alguns elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época (HUNT, 1999, p.26).

Essa exposição da autora tem por base a definição de pornografia versada por Peter Wagner, que significa “a representação realista, escrita ou visual, de órgãos genitais ou condutas sexuais, que implica transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceitos” (apud HUNT, 1999, p. 26). Os apontamentos feitos por esses autores nos apresentam como seriam as características predominantes da pornografia, sobretudo, as presente nas obras de Aretino. Essa “tradição pornográfica” se refere, especialmente, ao realismo da escrita detalhando o ato sexual e as genitálias, demarcação a existência pornográfica a partir de elementos pré-definidos. Em contrapartida, a denominação “erótico” se faz existente como oposição, assim toda experiência questiona os limites que separariam o erótico da pornografia, pois pensar a significância de um implica refletir o que é outro, buscando maneiras de entender a existência de ambos.

A complexidade da delimitação dos termos em campos distintos e específicos começa pela diferenciação moral incutida aos conceitos por uma substancial parcela de indivíduos, que, ao categorizar materiais obscenos, se permitem separá-los a partir do belo e do grotesco, do que seria alto em compensação ao baixo. Assim, o pornográfico é tido como uma categoria menor, rejeitado frente ao erotismo que nos é apresentado como superior. De acordo com Maingueneau,

A valorização do erotismo, aliás, permite a muitos condenarem a pornografia, julgada como elementar, sem incorrer na pecha de puritanos. Com efeito cada uma dessas duas noções se legitima por meio da rejeição da outra: o erótico não para de demonstrar sua superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico, enquanto o pornográfico se situa como um discurso de verdade que se recusa hipocritamente a “tapar o sol com a peneira”, que pretende não esconder nada (MAINGUENEAU, 2010, p. 30-31).

Ambos acreditam que permanecem vivos por estarem em esferas opostas, por rechaçar características dissidentes, amplamente dissipada pelas atitudes diante da sexualidade, que se alteram conforme o contexto. Na Itália do final dos anos 1960, essa materialidade das ações é confrontada por Pasolini, que ao refletir sobre as intervenções que acometem os chamados filmes pornográficos, indica que

os únicos adultos que podem agora intervir entre quem produz filmes pornográficos e quem os consome são os magistrados. Os outros que tentam fazê-lo cobrem-se de ridículo pelo simples fato de que se elegem protetores da “moral” de outros adultos [...]” (PASOLINI, 1982, p.158).

Ao declarar-se contra a pornografia, muitos vigilantes tendem a invadir a vontade própria do indivíduo, declarando a pornografia como algo indecente. Essa postura condiz com o contexto italiano, à medida que Pasolini relaciona um padrão censor que recai para além do conteúdo sexualmente explícito. Pobreza e pornografia representam, para o intelectual, estigmas equivalentes quando obrigadas a se esconderem em um contexto de repressão italiano: “[...] a primeira é uma chaga popular; a segunda, uma chaga pequeno-burguesa” (PASOLINI, 1982, p.159). Nesse mesmo contexto a pornografia se mostra perigosa pelas respostas que causam. Esses filmes provocariam

uma reação da censura, que busca então os bodes expiatórios exemplares. Desse modo, ela mata dois coelhos com uma só cajadada: atingem os filmes ideológicos e politicamente avançados e, ao mesmo tempo – já que eles são, por íntima coerência com o seu espírito, despreconceituosos e livres também no campo sexual –, pune exemplarmente essa falta de preconceitos e essa liberdade (PASOLINI, 1982, p.159).

Esse comportamento dos censores italianos em muito se assemelha ao proposto pelo *Índex* no século XVI. Aqui, a motivação inicial não se volta ao material obsceno, mas sim aos escritos reformistas e, aproveitando-se dessa prerrogativa, para reprimir textos moralmente impróprios. Retirar de circulação formas de expressão diversas, apresentam os receios que afetam diferentes sociedades, receios ainda partilhados por uma justificativa moral.

Esse juízo, que insiste em separar erotismo de pornografia, foi pensado por Afonso Medeiros (2010) a partir do campo das artes visuais. Medeiros percebeu a dificuldade em inserir o discurso pornográfico, efetivamente, como parte da história da arte, em comparação com o erotismo. Segundo Medeiros, “a simples menção da palavra ‘pornografia’ acarreta estranhamento e, no campo das artes visuais, resume-se tudo ao termo ‘erotismo’” (MEDEIROS, 2010, p. 464). Visto que muito se comparam esses termos sob o viés moral, para Castelo Branco (1984), a busca pela manifestação do Eros na arte é feita em torno da distinção entre erótico e pornográfico baseado em um julgamento crítico e de valor.

Com a pretensão de aliviar a tensão provocada pelo julgo, Medeiros se propõe em revisar os “dualismos e oposições expressos na interpretação que a história da arte faz da sensualidade corpórea não só para explicitar esse jogo dual e opositivo, mas para incitar a revelação da complexidade, da mediação e da diferença intrínsecas ao tema” (MEDEIROS, 2010, p. 465). Para resolver essa contenda, o autor assume o termo pornô-erotismo, inserindo-o no campo da história da arte, pois concluiu que “[...] as fronteiras entre erotismo e pornografia são ‘líquidas’, tênues, [...] deve-se perceber as mediações, as diferenças e a complexidade do pensamento que constrói o conhecimento sobre o corpo e a sensualidade” (MEDEIROS, 2010, p. 465). Nessa perspectiva, o uso do termo “pornô-erotismo” seria suficiente para entender o quão suave são as linhas que delimitam a discussão.

Embora Medeiros tenha encontrado um equilíbrio para sua análise, ainda é necessário empenhar-se em historicizar os conceitos de erótico e pornográfico para compreender suas reais possibilidades de leitura frente as obras de Aretino. Mesmo tendo em vista que esses termos não sejam utilizados diretamente pelo autor, sua apropriação e significados contemporâneos nos auxiliam a refletir os sentidos propostos nessas duas obras. Assim, aprofundar as leituras desses conceitos, contribui para análises posteriores do documento, permitindo que se submeta questões diversas à fonte, sem prender-se a um único caminho.

A própria palavra “pornografia”, da maneira como é posta atualmente, tem sua origem posterior a Aretino e descende do dialeto grego, mas desenvolvida e usada só no século XIX. De acordo com Dominique Maingueneau “[...] *porné*, em grego antigo, designa a prostituta. O

derivado ‘pornografia’ foi construído no início do século XIX. Progressivamente, a referência à prostituição, e ‘pornografia’ veio a designar qualquer representação de ‘coisas obscenas’” (MAINGUENEAU, 2010, p.13). Por ser uma construção ampla e englobar abundantes expressões do obsceno, Lapeiz e Moraes evidenciam a dificuldade da delimitação do termo pornografia,

se entendida como discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio (LAPEIZ; MORAES, 1984, p.110).

Por assumir uma postura contrária à norma religiosa e também por viabilizar a disseminação de um discurso sexual, Aretino extrapola o que Lapeiz e Moraes trataram como “sexo fora de lugar”. Essa conduta do autor é evidente ao veicular textualmente práticas consideradas restritas ao ambiente íntimo, fugindo de algumas normatizações impostas pela Igreja. Situações como o adultério, múltiplos parceiros, prostituição, sexo anal, são apresentadas nas obras e são de cunho transgressor da moral. Essa postura contraventora, assumida por Aretino, deixa de existir, dessa forma, nos séculos posteriores quando a manifestação do sexo consegue ultrapassar algumas barreiras morais,

[...] o sexo torna-se matéria de poesia sem que haja necessidade de recorrer às escoras dos símbolos e aos disfarces da metáfora. Pela primeira vez, depois de muitos séculos, podemos hoje representar o sexo de modo direto, explícito, realístico e poético, em uma obra literária, sempre que a própria obra acredite ser necessário. [...] Naturalmente, repetimos, não é de forma alguma necessário falar de sexo; porém precisamos falar dele quando, nos perdoe o trocadilho, é necessário (MORAVIA, s.d., p.7).

As expressões que o sexo adquire ao longo dos séculos representa uma ruptura gradativa com certos tabus, no entanto, a transgressão é característica essencial da pornografia. Esse caráter proibitivo compreendido por Lapeiz e Moraes é o que podemos identificar em uma obra pornográfica, independente do espaço e da temporalidade em que se insere. Justamente por ter esse caráter violador, essa literatura denominada pornográfica é encaminhada para um meio marginal, pois

a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se uma produção tolerada, clandestina, noturna... O julgamento de “pornografia” supõe a fronteira que separa as práticas dignas da civilização de pleno direito e as práticas que se situam aquém disso (MAINGUENEAU, 2010, p.22).

As práticas caracterizadas como pornográficas estão posicionadas fora do espaço permitido ou digno, como disse Maingueneau. A pornografia só sobrevive no escuro, quando as amarras que envolvem as ações individuais já não possuem jurisdição e o proibido passa a ser permitido sem extrapolar as fronteiras. Nesse sentido, *Eros* também possui esse viés transgressor, contudo as demarcações do erótico permitem a sua vivência sob a luz. Pois esse conceito é, em grande medida, apresentado amplamente como algo “maior”, tendo em vista a preocupação existente em distingui-lo por seu “teor ‘nobre’ e ‘grandioso’ [...], em oposição ao caráter ‘grosseiro’ e ‘vulgar’ da pornografia” (BRANCO, 1984, p.72). A diferenciação inicia-se já na origem de *Eros*, que, segundo o mito, surgiu depois que Zeus cortou os seres andrógynos ao meio, os quais haviam ficado tão fortes ao ponto de desafiarem os deuses. Como castigo, foram condenados a vagarem em busca da sua outra metade. “E daí se originou *Eros*, o impulso para ‘recompor a antiga natureza’ e ‘restaurar a antiga perfeição’” (BRANCO, 1984, p.66).

Dessa busca mítica pela outra metade que adveio o *Eros*, nos deparamos com a exposição do erotismo, trazida por Georges Bataille. Para ele, o erotismo parte da ideia que somos seres descontínuos, em busca de uma continuidade perdida. Sendo assim, o erotismo revela-se a partir de duas forças antagônicas, a vida e a morte. “O que move os indivíduos no erotismo é segundo Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte” (BRANCO, 1984, p.81). Assim sendo, “[...] para nós, que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser” (BATAILLE, 1987, p. 55).

Essa inconstância apresentada por Bataille em *Eros* permite refletir o anseio desmedido pelo prazer, que é meio e fim, só alcançado na fusão entre os amantes ao atingirem, por fim a morte. A morte não propriamente dita, mas a morte de cada um como um ser individual, que estiveram até então separados por Zeus e na consumação da união, no momento do ato sexual, tornam-se um só. É nessa inconstância do ser que gera o sentido do descontínuo, da angústia, do desespero em encontrar a continuidade. Bataille frisa que,

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser (BATAILLE, 1987, p. 12).

Nessa obsessão de uma continuidade primeira, outras características do erótico são desveladas como se fossem efeitos dessa compulsão, tal qual a transgressão e a melancolia.

Esses aspectos estão presentes no *Eros*, evocado por Bataille, no qual o erótico assume uma posição transgressora, pois “encontraremos no erotismo essa criação paradoxal do valor de atração pelo interdito” (BATAILLE, 1987, p.47). Essa tendência pelo proibido, de tocar o que não pode ser tocado, acalenta a vontade do conhecimento daquilo que é objeto de desejo. Uma vontade que viola as possibilidades do ser e, mesmo assim, não alcança o objeto amado. Essa ação parece atingir uma espécie de frustração juntamente com o ato transgressor que emite a melancolia, todas estas características do erótico. Segundo Agamben,

A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como ‘aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível’ (AGAMBEN, 2007, p.41-42).

O não alcançável é, dessa maneira, o impulso erótico através do ser melancólico o “[..] Eros que resiste a todo custo, ao tom melancólico dos versos de Safo. Resistência que por certo não deixa de evocar essa melancolia, embora trabalhe para expurgá-la, para neutralizá-la [...]” (MORAES, 2013, p.138). À medida que o erótico concebe no seu interdito a melancolia assume pra si um corpo inalcançável que, na procura pela derradeira continuidade, não enxerga o quão longe está de encontrar sua metade perdida. Essa busca desmedida implica essa geração de força que, com um impulso erótico de transgressão,

transforma a intenção contemplativa em “concupiscência de abraço”. A incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo, no transcurso do qual a tradicional vocação contemplativa do melancólico se revela exposta a um transtorno do desejo que a ameaça de dentro (AGAMBEN, 2007, p.42).

O erótico atinge uma conotação que vai além do “nobre”, mencionado por Castelo-Branco, evidenciando a complexidade da sua definição, ou, mais precisamente, da sua afirmação frente ao pornográfico. O desejo de transgressão é um fato próximo aos dois conceitos, mas a proporção que cada um tange, aparentemente, nos mostra como Aretino estabeleceu os limiares para sua escrita, porém não nos deixou um referencial preciso do seu material. Para Moraes “[...] a dificuldade de se estabelecer as diferenças entre o que seria ‘erótico’ ou ‘pornográfico’ [...] também decorre da mesma indeterminação formal que impede o reconhecimento de um gênero literário” (MORAES, 2003, p.129). Por não ter uma definição literária pré-estabelecida para designar cada gênero textual que envolve a trama sexual em sua

narrativa, o que nos resta é uma fissura, e, para preenchê-la, os esforços são voltados para a reflexão sobre o erótico e pornográfico.

Assim, é nessa mesma fissura que Pietro Aretino é posicionado. O teor da sua literatura corrobora para inseri-lo nessa brecha, no exato lugar que as fronteiras entre erótico e pornográfico são borradas. Por apresentar características anteriormente já citadas, os textos são sobretudo, pornográficos e também eróticos por se permitirem estar nas nuances apoiadas por ambos os sentidos, por serem não só explícitos e transgressores, mas também parte de uma fusão e do melancólico. Esse complexo conglomerado de atributos que o erotismo recobre por vezes pode ser usado para confrontar a própria existência do erotismo como algo sublime.

Pretender afastar o erotismo da arte é igualmente insano, assim como pretender afastá-lo da vida. Entretanto, certos escritores especialistas em erotismo se sujeitam, na realidade, com muita conformidade, àquela mesma superstição social e religiosa, com as quais pretendem não se conformar. Então, está claro que, para eles, o erotismo ainda é um escândalo, uma espécie de segredo vergonhoso para ser exibido como diversão alheia: enfim, um argumento baixo do estilo cômico (MORANTE, s.d., p.9).

A possibilidade de ser/estar erótico e pornográfico não é só uma escolha, é a premissa que paira quando se busca a categorização dos termos. Nesse sentido, Paula Findlen expressa essa dificuldade de precisar as diferenças inerentes desses conceitos, sobretudo ao expor as aplicações dispares que não se restringem a literatura, pois a carga de historicidade, carregada pelos objetos, emanam essa essência obscena. Nesse sentido,

Toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos. Repositório de sentidos múltiplos, com limites inconstantes, a pornografia surgiu dos livros e das coleções de imagens que representavam a vida das prostitutas [...] (FINDLEN, 1999, p.53-54).

Dessa maneira, podemos identificar a contextualização do erótico e do pornográfico frente à cultura que esse tipo de material se constitui e é dissipado. Na literatura essa abordagem se encontra através das palavras onde o explícito se manifesta nos detalhes dos encontros e dos atos sexuais. Na presença do feminino também é visível a potência obscena, mesmo que no diálogo entre as prostitutas isso fique mais claro do que nos *Sonetos*. Mas, há também uma ideia de comicidade que “desde o Renascimento [...], quando surgem as bases da moderna ‘pornografia’, um certo tipo de humor e a risada estão unidos ao obsceno” (LEITE JÚNIOR, 2006, locali.106). Essa comunhão do riso com o elemento sexual amplia as definições do material obsceno, seja o produzido por Aretino nesse período, seja as criações posteriores a ele.

Assim, fica claro que as circunstâncias contribuem para o desenvolvimento desse material. No caso de Aretino, ele vive um momento propício para que houvesse diferentes avanços e resgates culturais. Segundo Hunt, “Aretino e seus pares, comparados a estes que escreveram antes do século XVI, podem ser considerados fundadores de uma tradição literária que inovava [...] por atrair um público maior, que crescia com a nova técnica de impressão [...]” (HUNT, 1999, p.27). Assim, esse material circulou cada vez mais com o advento da imprensa, pois “[...] o desenvolvimento da pornografia ocorreu a partir dos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores [...]” (HUNT, 1999, p.10).

Mas a emergência dessa literatura não se deve exclusivamente ao fator imprensa, sem desqualificar a sua importância para disseminar e popularizar a literatura e as imagens sexualmente explícitas. No século XVI é possível perceber a valorização do hedonismo, de modo que esse enaltecimento e busca do gozo se tornam uma característica das obras de Aretino. O autor explora a valorosa relação do prazer com as suas personagens, apresentando diversas maneiras de saciar-se. Para Eliane Robert Moraes (2004), a popularização desse material obsceno também se deu a partir de uma nova perspectiva que os indivíduos tinham sobre o corpo, ou seja, “uma nova forma de representar a atividade sexual”. Assim, é possível vislumbrar uma presença desse movimento hedonista na literatura, apresentando um olhar plural sobre o indivíduo e suas práticas sexuais, brindando o prazer.

O prazer também está vinculado à literatura sexualmente explícita, e isso implica diretamente a intenção dessa literatura. Segundo Paula Findlen, “antes de se tornar prostituta, a personagem simboliza o leitor ideal de Aretino, suscetível a toda visão, som e cheiro” (FINDLEN, 1999, p.75). Nesse sentido, entende-se que o sexo faz parte da esfera privada, ao passo que, na literatura de Aretino, isso não acontece devido exposição textual das práticas sexuais. Joan DeJean expressa “[...] que a criação da pornografia teve um papel essencial na formação de uma nova *episteme*, e também que a criação da pornografia e do mito da pornografia foi necessária para revolução” (DEJEAN, 1999, p.124). DeJean faz referência a *L'École des filles*³⁴ para explicar a importância desse tipo de literatura. Segundo Hunt,

A pornografia moderna inicial revela algumas das mais importantes características da cultura moderna. Vinculada ao livre-pensamento e à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques à autoridade política absolutista, ressalta especialmente as diferenças de gênero que se desenvolviam na cultura da modernidade (HUNT, 1999, p.11).

³⁴ Há dúvidas quanto a autoria e o ano da publicação original, contudo DeJean (1999) afirma que sua importância está em desempenhar um papel fundador para a pornografia, sobretudo na França.

Refletir sobre a pornografia nesse cenário é contemplar o viés transgressor, que assume um papel de importância sem ligar-se diretamente aos efeitos da prática sexual. Assim, a visualização da obra tem um propósito: provocar os sentidos do leitor para que ele consiga estar presente em um lugar que não caberia a ele. Por isso, ao pensar o explícito como provocador, sendo essa obscenidade característica desse discurso veiculador do explícito, nos questionamos em que medida erótico e pornográfico não provocam esses sentimentos.

A obscenidade é complexa e suas dimensões são vistas em marcas enunciativas que estão circunscritas a cada vivência social em sua historicidade. Não se trata apenas de uma dificuldade em definir o erótico, mas de perceber que cada expressão do corpo tem sentido diferente dependendo do lugar e do tempo em que são experimentadas (FERREIRA, D., 2010, p.30).

A obscenidade exposta nas obras de Aretino nos deixa um espaço para pensar não só o lugar dessas obras, mas como as práticas sexuais foram trazidas, por meio da literatura, e ao identificar o limite tênue entre erótico e pornográfico, fica visível a fragilidade do entendimento dessa literatura. A distinção moral insiste em se apresentar como solução viável, principalmente pelo estranhamento que a obra pode causar, pelas cenas projetadas no decurso dos textos, no caso da nudez, “[...] é algo de que nos damos conta, enquanto a ausência de vestes passa inobservada. A nudez depois do pecado só podia, porém, ser observada se no ser do homem houvesse acontecido uma mudança” (AGAMBEN, 2014, 1.48). A modificação que passa o ser humano pode alterar a visão sobre o que viria a ser pornográfico e erótico. Quando existe a pura ausência de vestes, o nu que está exposto repercute de acordo com as transformações do indivíduo. É nessa convergência de fatores que alguns autores buscam dividir e situar erótico e pornográfico em diferentes instâncias. Quando se separam os conceitos a fim de denominar qual é o mais “nobre”, para qualificar essa ou aquela expressão obscena, tende-se a condicionar o texto.

Certas denominações são empregadas em um objeto pertencente a um passado, na tentativa de fazer com que ele fale algo partindo da contemporaneidade, voltando-se a esse mesmo passado. Nesse ato insistente de buscar palavras para compreensão desse objeto do passado, sem refletir seus usos e significados, é que se pode cair na armadilha do anacronismo. “Cair na armadilha das palavras significa empregar palavras que são impróprias, porque não são contemporâneas do que nomeiam” (RANCIÈRE, 2014, p.48). É nesse sentido que o anacronismo pode se tornar nocivo para o historiador que se esforça para encontrar as repostas do passado. E quando se discute essas questões, inseridas em diferentes contextos, é necessário se atentar para a presença de tais conceitos e para como se dá sua construção.

Mesmo assim, visto já todo o debate estruturado aqui, pornográfico e erótico são sim conceitos que se diferem, mas isso não quer dizer que seja necessário situá-los exatamente como opostos, principalmente para entender Pietro Aretino. Por isso, o apoio teórico contribui para entender as práticas sexuais situadas no interior das obras, práticas que se diferem de acordo com cada momento, mas se apresentam a encher os olhos quando analisadas pelo viés pornográfico e erótico.

3.2 ANACRONIA: A COLHEITA DO TEMPO

A realidade em que o texto de Aretino se encontra não nos é contemporânea, mesmo que o tema da sexualidade esteja tão em voga atualmente. As vivências do documento se perpetuam, permitido que se reatualize discussões e seja possível uma análise com diferentes olhares. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987a, p.224). Tal como ela se apresenta no agora, vinda de um tempo que não pertence ao historiador, o documento é contemporâneo de diferentes tempos. Da mesma maneira, Giorgio Agamben explora essa problemática, tendo em vista que o documento também

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.59-60).

Ao perceber o deslocamento temporal, inerente ao documento, talvez seja possível compreender o benefício que há no anacronismo, pois, “o acontecimento extrai sua novidade paradoxal do que está ligado ao redito, ao dito fora de contexto, fora de propósito. Improriedade da expressão que é também uma superposição indevida dos tempos. O acontecimento tem a novidade do anacrônico” (RANCIÈRE, 2014, p.46). Ao estabelecer o documento como parte de um tempo remoto, inacessível, a pesquisa se concentra no “do dito fora de contexto”, mencionado por Rancière, pois ao permitir que a obra nos fale diretamente, ouvimos a voz da fonte, sem nenhuma mediação. Nesse contato, identificamos um pouco desse novo dizer, nossos ouvidos estão escutando o agora, a fala do documento encontra-se atual, a obra de Aretino, escrita no século XVI, tem sua temporalidade totalmente desconexa ao atravessar os séculos, revividas em tempos distintos, até chegar aqui.

Assim, no documento coabitam passado e presente, portanto, “o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.25). Ao propor o anacronismo como amparo viável da observação do documento, há uma diferente possibilidade de trato com a fonte, justamente ao abarcar temporalidades que se interligam ao documento, na qual o acesso ao passado é restrito. “Pois o anacronismo [...] faz da memória, não uma instância que retém - que sabe o que acumula -, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.115). A insistência do historiador em recuperar o saber tão desejado, extrair do documento toda sua verdade, é um embate direto com o jogo instaurado entre passado e presente, onde o passado não se cansa de esconder-se e ir ao seu encontro, desavisadamente, pode ocasionar um embate perigoso, pois mesmo tendo-o em mãos ele nunca estará completo.

Essa incompletude do passado independe do documento acostado à mesa do historiador, pois ele, o passado, sempre será fragmentado, repleto de ausências e partes inacessíveis. Mesmo assim, textos como os de Aretino produzem em suas entrelinhas uma parcela de realidade que forja em determinado contexto sua atualidade. Isso provém do acirramento das discussões contemporâneas relacionadas à sexualidade: exposição da diversidade sexual ressalta a problemática desses debates que encontram interlocutores extremamente conservadores, travando questionamentos diversos ao abarcar as complexas nuances da sexualidade humana.

Nesse cenário, o documento aparenta viver diferentes vidas e se faz atual a partir do momento que é tirado de seu lugar e recolocado em outro lugar, que igualmente lhe pertence. Dessa maneira, ao olharmos essas obras escritas por Aretino percebemos que “elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador” (MITCHELL, 2015, p.167). O documento não está inerte: essa sensação irradia para a figura do observador, do leitor que se encontra degustando o texto. Os dois, texto e leitor, se encaram e dizem muito sobre suas experiências, quase como se cada um se apropriasse da vivência do outro. “Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.30). Sendo os textos também materiais portadores de história.

Esse vínculo instaurado entre autor, obra e leitor deixa claro o diálogo que se estabelece com o presente, salientando que a análise do documento não deve estar presa à seu passado fragmentado, deve ir além e encontrar no presente uma nova vivência para a fonte. É

nisso que a reflexão se desdobra, justamente pelas inúmeras possibilidades ofertadas a partir da fonte, permitindo esse deslocamento em que a sexualidade se mostra como um objeto de estudo, tanto da perspectiva renascentista quanto contemporânea. Isso pois,

A experiência histórica nos faz tomar consciência de nossa posição no presente e de que o passado faz parte de nós, mas que só pode ser alcançado no estado de nostalgia que se origina na consciência de ruptura que separa presente e passado. A experiência histórica é aquele tipo de situação que Benjamin tinha em mente: toma-se consciência de uma coisa quando nos damos conta de que essa coisa não existe mais (FLORES, 2017, p.187)

Somos e estamos no presente, o historiador, mesmo no seu mais profundo anseio, não toca o passado, não consegue fazer o documento reproduzir o que se passou em seu entorno na totalidade do acontecido. É aqui e é agora, cientes dessas limitações, que se alcançam as pequenas faíscas do passado capazes de iluminar o presente. A chama que arde para o passado também cintila no presente e a reflexão proposta se dá nesse momento de ruptura, mas também de partilha.

Nos textos de Aretino, essa visualidade do tempo se manifesta por meio do uso feito pelo autor da escrita, principalmente nas suas colocações, nas quais o sexo é protagonista e a variedade de práticas sexuais são significativas. Nesse ponto, já carregado de multiplicidade temporal, refletir sobre a recepção do documento representa a dualidade incrustada na fonte. Parte primeiro da dificuldade de alcançar o momento exato desse acontecimento, avançando para pensar sua vivência no contemporâneo. Essas temporalidades diversas promovem um diálogo possível e fecundo ao não se tratar unicamente da pergunta feita ao objeto, mas de uma série de relações que circulam entre passado e presente. Essa relação é

[...] o que funda os acontecimentos é sempre o não acontecimento; o que explica as palavras é o que não é mais palavras. Em suma, o historiador [...] vai ver o que está por trás das palavras. [...] O discurso do historiador é um discurso-medida que relaciona as palavras da história à sua verdade. É isso que quer dizer explicitamente interpretação (RANCIÈRE, 2014, p.48-49).

O historiador trama junto ao documento para a sua análise, suas próprias palavras permeiam as palavras não ditas. É o historiador que consegue propagar a fala daquele que não pode ser ouvido, pois o documento não é capaz de dizer nada por si só, sendo seu resgate necessário para que haja história. Por isso, mesmo que tempos venham a se confundir no mesmo objeto “não se deve dizer que há objetos históricos que dependem de tal ou qual duração: é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em

colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.46). As discussões que atravessam os tempos se encontram nessa “confusão”, por isso o documento não é estático, não é possível deixá-lo estagnado em um só tempo.

Essa anacronia tão palpável extrapola os limites da análise documental aproximando-se de Aretino ao inquirir nele a possível postulação de ser um homem anacrônico em seu próprio tempo, depois da escrita dos seus sonetos e mais tarde com a narrativa de Nanna, o autor apresentou um mundo totalmente perverso e arrebatador. Colocações que não condiziam com a grande influência cristã, presente ainda no século XVI, apresentam um contraponto interessante frente a promoção de práticas sexuais, não só em livros, como também em imagens, que atingiram grande parte da população. É nessa dualidade de sentimentos que, “portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos - quase - não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.21). A inconformidade de pertencer a só um período, está de acordo com a vivência de cada um, essa compreensão não distingue seus próprios sujeitos, mas apresenta como diferentes perspectivas coexistiram.

Logo, não seria só a postura de Aretino frente aos seus contemporâneos que exala esse anacronismo, mas as possibilidades que as fontes possuem ao serem confrontadas com esses tempos. Assim, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p.62-63). Essa atribuição a Aretino e seus contemporâneos indica que os textos estão sendo observados e confrontados por seu próprio tempo. De alguma maneira, Aretino ao expor a sexualidade abertamente, confronta os princípios cristãos e o embate se molda entre Aretino e o Papa Clemente VII apresentando-se como uma situação que ocorre “porque eles não pensavam de forma alguma ‘num mesmo tempo’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.22). Porém, entender a relação dos conflitos criados por esses desentendimentos, quase temporais, habita uma seara quase obscura, como quase tudo que habita o passado.

É nessa clara impossibilidade de encontrar a motivação, o caminho percorrido por Aretino na escritura do texto, que migramos para a observação do texto, pois o que nos resta é o texto, as palavras escritas pelo autor, apresentadas quase que soltas. Diante disso, estamos como o etnólogo de Furio Jesi, “que viram os ‘selvagens’ no ato de ver, mas que não

conseguiram ver o que os ‘selvagens’ viam” (JESI, 2014, p.38). A partir dessa lógica, é justo pensar em como visualizamos nosso objeto de pesquisa, precisamente como entendemos a literatura não unicamente como fonte, mas também refletindo seu processo de composição. Como dito anteriormente, não temos a possibilidade de alcançar, de ver os meios de produção da literatura “ou, de maneira mais exata, vemos os traços de alguns que viram; não vemos nenhum traço do que eles viram” (JESI, 2014, p.45). O que Jesi deixa claro está próximo da percepção da impossibilidade de acesso aos modos em que foram produzidos a narrativa.

Ao afirmar essa inacessibilidade dos meios, uma das dificuldades, já mencionada, se aproxima do recorte sobre a palavra voltada aos tempos do documento. Não podemos simplesmente incutir palavras com significados que são tão nossos em situações que faltam uma análise precisa. Não é determinar o que deve ou não ser dito, mas o problema está em esquecer de olhar pelas entrelinhas das páginas, tentar, ao mínimo, identificar a sobrevida do documento. Não só enfatizar a literalidade do que Aretino quer dizer quando ferve o sexo, com tantos detalhes das práticas, apresentando homens e mulheres entregues ao prazer. Ou ainda, como Nanna, personagem central de *Pornólogos I*, se consolidou tão ativa com relação a sua existência e seu modo de vida. São proposições pertinentes nas quais as palavras não devem ser obstáculos no fazer historiográfico e sim companheiras de caminhada por auxiliarem no percurso do historiador, pois ele sabe “de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1987a, p.224). No entanto, para superar e conseguir justiça para com os mortos, o historiador precisa refrear, em sua pesquisa, o medo causado pelo anacronismo, colocado em um patamar de pecado: “o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível: o anacronismo.”³⁵.

Mas, conforme visto, o anacronismo proporciona à pesquisa um aporte diferente, permitindo ao documento falar entre suas múltiplas temporalidades. Impedir essa ação não oportuniza a vivência da fonte, isso é realmente perigoso. Mesmo assim, ser cauteloso no uso dessas temporalidades iminentes ao documento é algo válido. Ao induzir o tempo no documento como uma figura estanque, dá-se a ele um status de menor valor ou ainda impossibilita que diferentes análises decorram a partir desse documento, apresentado já em outro tempo que não o dele. Calar a fonte dessa maneira é “[...] colocar esse impossível no passado, [...] diminuí-lo, afetá-lo com uma parcela menor de ser” (RANCIÈRE, 2011, p.43). É não deixar sua vivência ser sentida, uma problemática que atravança a ligação entre passado e presente, na qual as temporalidades se cruzam nos documentos.

³⁵ FEBVRE, Lucien. O problema da incredulidade no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Ao categorizar um objeto impondo-o uma única forma de ser, incorporando nele um discurso que corrobore somente com atributos condizentes com sua época, me parece obstruir a sua análise. Nos textos de Aretino essas “múltiplas temporalidades” se encontram, sendo possível confrontá-los com o presente, “pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (BENJAMIN, 1987a, p.224). Conceder ao passado seu lugar no presente é ir além de identificar traços de um período, tal qual a literatura de Aretino apresenta. É possibilitar a esse mesmo passado que seja presente, que sua fala seja escutada e discutida frente a problemas contemporâneos, tanto quanto seu passado sua concepção seja possível de ser encontrada pelo historiador.

Nesse sentido a história existe “[...] porque os seres falantes são reunidos e divididos por nomes, porque eles nomeiam a si mesmos e nomeiam os outros [...]” (RANCIÈRE, 2014, p.53). E é nesse labirinto formado pelos seres falantes, que observamos a complexidade do uso das palavras, por isso essa tendência de relativizar o anacronismo e tratá-lo como um erro. Mas, novamente, o erro não está em enaltecer a pluralidade temporal pertencente ao documento, o equívoco está em entrepor palavras que “remetiam uma situação que não existia mais na época delas” (RANCIÈRE, 2014, p.50), ou aquelas outorgadas pela contemporaneidade a um passado a qual não pertencem.

São nessas conexões temporais que o objeto se converte em um objeto da história, pois o sentido dele nos escapa facilmente, sendo importante e já anacrônico trazê-lo do passado para o presente. Enfim, definir esse processo, ao qual Rancière se refere, nos auxilia a compreender o fato de não ser praticável alcançar o passado em sua totalidade, estando diante dessa impossibilidade de atingir a totalidade do passado, mas, como visto, isso não deslegitima o fazer historiográfico. Contudo, parte-se do pressuposto que o historiador, em seu lugar de fala, compromete o passado na sua busca por um discurso imbuído de verdade científica, além de afetar o seu trabalho como historiador, pois “a semelhança de um homem ao seu tempo, sua impossibilidade de pensar outra coisa a não ser o que seu tempo torna pensável, vem a ser, assim, a alegoria da relação da ciência com o seu objeto.” (RANCIÈRE, 2011, p.39). Permitindo que seu objeto represente o ideal temporal, impossível de estar fora do pensamento de sua época³⁶, independentemente da época do objeto e daquele que o molda.

³⁶ Por época, Rancière (2011, p.25-26) entende “[...] as épocas não são simples recortes no contínuo das sucessões. As épocas marcam regimes de verdade específicos, relações da ordem do tempo com a ordem do que não está no tempo. [...]. Uma época é, portanto, um determinado recorte de tempo numa economia da revelação, da maneira como o eterno desdobra e dá a conhecer a verdade no tempo”.

Assim, olhar para os objetos do passado não é tentar colocá-los em uma estante do tempo, onde só lhe é permitido um lugar, é sim abrir possibilidades de leitura – que talvez possamos chamar de uma interpretação do historiador. De fato, temos acesso a uma parte do acontecimento, e muito mais do não acontecimento de que fala Rancière, mas é nessa ausência que podemos alargar nossa visão, sem comprometimentos com inconstâncias, vendo que a história se faz nesse ir e vir, nessas conexões temporais que permeiam o objeto.

Benjamin em uma de suas teses sobre o conceito de história também faz menções a essas conexões temporais necessárias para o ofício do historiador, segundo ele,

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história (BENJAMIN, 1987a, p.230-231).

De fato, o que encontramos é uma leitura diversa que nos permite descobrir em Pietro Aretino um mecanismo de análise que não olha para o passado buscando uma certeza absoluta. Fato esse que permite olhar para os textos do autor observando traços de sua época, mas não só. Nesse sentido é plausível permitir que o objeto possa ser, possa viver conosco, no aqui e no agora. Ser pertencente à sua época, mas também pertencer a si, deixar falar o que as obras apresentam, observando o seu fazer no nosso presente. Assim, Jacques Rancière posiciona esse balanço temporal no encosto da anacronia, e segundo ele

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história (RANCIÈRE, 2011, p.49).

Conectar tempos distintos em um objeto com discussões que o invadem, seja ao olhar com perspectivas passadas para as contemporâneas, é permitir sua vivência independente do seu tempo. É possibilitar que seu passado seja presente, pois ao não compreender a fonte perante esse olhar da anacronia, é como se apresentasse “[...] uma tentativa de eliminar toda temporalidade nesses objetos, de modo a impô-los como objetos a ver sempre imediatamente,

sempre exatamente como são” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.56). Admitir sua vivência, garante ao objeto acesso ao presente, perante o historiador incapaz de chegar ao passado, na sua totalidade, a fonte aqui significa o meio de entendimento desse passado.

O mesmo meio que nos autoriza a refletir sobre a construção da pesquisa histórica está representado na consciência em que o acesso ao passado se dá no vislumbre. O entendimento das obras literárias de Aretino parte agora de um estado onde encontramos suas palavras, não tal como foram pronunciadas, mas entremeadas aos tempos, passíveis de análises. Aretino nos é importante hoje por estar aqui presente, em seus textos, em uma leitura onde encontramos perguntas que ainda suscitam na contemporaneidade os mais variados efeitos, onde a partir de agora será possível encontrar meios de entendê-los partindo do nosso objeto.

4 PRÁTICAS SEXUAIS: UMA ANÁLISE MULTITEMPORAL

Ao tratar das inúmeras nuances que acompanham o deslocamento temporal, ficou nítida a possibilidade de análises mais abrangentes das obras de Aretino, as quais possam abarcar tanto o presente do texto, quanto seu passado. Ainda mais quando a literatura apresenta essa transição temporal em suas páginas, por isso, pensa-se uma reflexão multitemporal, pois “[...] a multitemporalidade afirma a constante troca de fluxos pelas experiências entre um tempo presente, passado e futuro, um tempo imaginário e os muitos tempos das realidades existentes” (CASIMIRO, 2015, p.292). Nesse sentido, o texto fala para o agora com tanta ou mais intensidade que outrora, quando escrito efetivamente. Ainda mais com o conglomerado de tempos que se assumem no documento, e isso ocorre muito pelo fato de Aretino arrogar nas suas obras uma expressão sobre as práticas sexuais que envolvem debates transitados até a atualidade.

É por isso que, ao abarcar essas obras, nós temos a possibilidade de evidenciar suas temporalidades por meio de um assunto tão urgente. As práticas sexuais se tornaram um tema envolto em prudência, de um lado por aqueles que insistem em não verbalizar esse tipo de discurso, por outro os que tem medo das possíveis consequências. O tabu do sexo que, hoje, já se acreditava superado, se mostra cada vez mais presente, travestido por uma fala que nega a importância dele, devido a sua crível trivialidade para a sociedade. Portanto, revela-se aqui a importância de tencionar essa discussão, pois estamos diante de um período complexo, no qual também há instituições que se propõe a regular tanto o assunto como sua circulação.

De todo modo, não só a pertinência do tema interessa à contemporaneidade, mas as atitudes a nível mundial dão conta de como está difícil dialogar frente às limitações impostas. Por isso, ao apresentar características do fascismo, Maria Bernadete Ramos, nos dá indícios de como elas se parecem com a situação política e social vista em nosso país. Pois,

Ao ser tratado o fascismo no leque amplo de abordagens culturais — uma complexidade política e cultural, nacionalista, da primeira metade do século XX — será legítimo inserir nele um fenômeno de construção de identidade sexual ou de gênero? Se é no campo da regeneração da raça, que se intersecta gênero e etnicidade e que o discurso nacionalista-fascista, ao adotar o conceito da “hereditariedade saudável”, dá um substancial reforço à disciplina da sexualidade das mulheres e dos “homossexuais”, o fascismo pode ser considerado a ideologia da superioridade masculina, radicalizada ou mesmo absoluta. Um masculinismo que se expressa no profundo medo do feminino, da feminização e do homossexualismo masculino, e numa violenta rejeição à mulher não-subserviente, ou à mulher que não correspondesse ao modelo ideal de feminilidade (RAMOS, 2001, p.46).

As sexualidades desviantes são visivelmente atacadas e parte disso é legitimado por pessoas públicas que, através de bases moralizantes, evidenciam um discurso opressor. Por isso, a inserção desse trabalho também se dá no campo contemporâneo, no momento que repressões como essas se tornam pujantes. Mas não só isso, a questão temporal, eminente nas obras, é parte importante da análise

[...] da mesma forma que não se consolida na ideia de lugar e sim na elaboração do sentido das coisas, o processo de construção de sentido se estende entre passado, presente e futuro. O tempo é expandido e contraído a partir das associações, bem como a realidade, que se distorce em muitas prováveis, através da compreensão, da imaginação, da visualização (CASIMIRO, 2015, p.289).

Observar a amplitude desses textos é promover sua vivência na plenitude do tempo, é contribuir para a sua inserção efetiva nas camadas temporais. É através da presença e da ausência do texto, no olhar das personagens e dos discursos imaginados por Aretino, que destrinchamos um vislumbre sobre as práticas sexuais que perpassa, exatamente, o tempo. Paul B. Preciado é um dos autores que auxilia nessa tarefa, embora temporalmente distante de Aretino, ambos abordam temas semelhantes. Isso pois o teórico pensa a sexualidade por meio da sua construção contrassexual numa visualidade também afetada pelo tempo,

[...] uma temporalidade do acontecimento na qual cada fato escapa à causalidade linear. Uma temporalidade fractal constituída de múltiplos “agoras”, que não podem ser o simples efeito da verdade natural da identidade sexual ou de uma ordem simbólica. Tal é campo efetivo em que a contrassexualidade incorpora as tecnologias sexuais ao intervir diretamente sobre os corpos, sobre as identidades e sobre as práticas sexuais que destes derivam (PRECIADO, 2014, p.24).

É nesse conjunto de ideias que os textos de Aretino são vistos de modo a alargar as possibilidades de discussões inseridas nas obras, tal qual a proposta por Preciado, sem denegrir o potencial da fonte em ajudar a entender experiências passadas. Uma vez que o entendimento do Renascimento e das práticas sexuais nesse contexto não se limitam a ele. Nesse sentido, Rancière salienta que “a imputação de anacronismo não é alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não pôde existir nessa data” (RANCIÈRE, 2011, p.31). Isso seria atribuir ao documento uma realidade possível de ser comprovada, não permitindo que suas nuances sejam sentidas.

Portanto, ao permitir que o documento fale, estamos dispostos a ouvir para além do próprio dizer, explorando-o de formas diferentes, considerando também a fala do autor como uma realidade baseada no seu período. Por isso, ao explorar as caracterizações feitas por ele

nos indagamos: como pensar as práticas sexuais nesse contexto? A partir do momento que as identificamos, elas necessitam ser inseridas num determinado cenário, deixar que se façam falantes e dialoguem. Assim, pensamos com Jacques Rancière, a partir de sua ideia de “partilha do sensível”:

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Ao tomarmos as práticas sexuais nesse espaço comum, as suas particularidades exclusivas são evidenciadas, pois propor as práticas sexuais como lugar comum introduz uma perspectiva diferente na concepção do lugar dessas práticas. Dessa maneira, pensar as práticas sexuais como um meio comum e a posição estabelecida para elas, acarreta em pensar como podemos partilhar algo que é tão presente na existência da humanidade e que também provoca normatizações e repulsas. Esse sentimento se apresenta em uma forma mais metafórica ao final do soneto nº 19.

[...]
Vou enrabar-te, velha engalicada!
E para este prazer arquiperfeito
Eu descerei num poço sem aguada.

À abelha não agrada
Mais a flor quanto a mim um nobre nabo;
Mal o provei e toda já me acabo.³⁷
(ARETINO, 2000, p.89)

Esse sentimento provoca reações aos indivíduos, o prazer extrapola o soneto permeando na mentalidade, onde a posição pessoal compartilha sensações, ataques a moralidade e julgo de valores. Da mesma forma, os textos de Aretino são colocados como partilhados nesse espaço comum junto ao sexo. São formas distintas de partilha, ainda possuidoras de similitudes visíveis, não relacionadas diretamente com as práticas sexuais, mas no âmbito do social, da literatura. Assim, “as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como

³⁷ Io te n'incaco, franciosata vecchia! / Chè per questo piacere arciperfetto / Mi calerei 'n pozzo senza secchia; / E non si trova pecchia / Chiotta, come son io, d'un nobil cazzo, / Onde s'io il provo, per miracol sguazzo.

obras ou performances ‘fazem política’ [...]” (RANCIÈRE, 2005, p.18). Portanto, é nesse ambiente que podemos entender essa partilha, estamos diante de uma “atividade” promotora de discussão e as práticas sexuais envolvem não só o foro privado, mas também o público. As questões que circundam as práticas sexuais estão intimamente interligadas com os debates versados sobre gênero e política. Por isso, a partilha do texto de Aretino circula nesses tempos, encontra meios de sobreviver através dos seus usos e das influências que podem ser observadas em determinado tempo e espaço.

4.1 A MULTITEMPORALIDADE NA LITERATURA: SIMILARIDADES ENTRE AUTORES E OBRAS

A elaboração da obra de Pietro Aretino perpassa por diferentes formações da escrita pornográfica e satírica. Foram diferentes escritores que se utilizaram desses elementos nas suas escritas e constituíram padrões que revelavam um pouco da estrutura social. Nesse sentido, pensar a vivência da obra na sua circulação no tempo é visualizar como certas construções se fazem presente e são anteriores às tradições, nesse caso, ao escrito pelo próprio Aretino. Pois, mesmo quando a multitemporalidade é evocada para pensar a partilha do elemento teórico entre Preciado e Aretino, ela se apresenta também como uma tentativa de aproximação, de reflexão, sobre como as categorias são transportadas e se encontram em diferentes searas.

O lugar comum aqui é estabelecido através do sexo. As práticas sexuais são vistas de um lado pela perspectiva de gênero e contrassexualidade, que Preciado incorre para desenvolver sua teoria, e de outro pela literatura libertina de Aretino, voltada para a sátira. Ambos têm na sexualidade e nas proposições referentes às práticas sexuais um mecanismo para estabelecer o diálogo com seu público leitor e evidenciar suas discussões. Mas antes de chegar nessa relação, encontramos outras possibilidades de arquitetar a multitemporalidade, de visualizar esses padrões para além da dicotomia entre Aretino e Preciado, como uma conexão frontal. Ao atentar o trabalho de Aretino com as práticas sexuais, encontramos um arquétipo que possui raízes mais antigas e toda uma tradição que a ele perpassa. De acordo com Alberto Moravia, Aretino

[...] ele está nu, mas acredita que está vestido; ele é um sonâmbulo que anda de olhos fechados sobre os telhados sem jamais cair [...]. Veja, por exemplo, a solução absolutamente correta de como lidar com o problema do sexo. Aretino faz do sexo um objeto de riso, segundo a grande tradição romana e grega (MORAVIA, 1993, p.8, tradução nossa).

Aretino se traveste de escritor, faz da sua palavra o caminho para a crítica social e o objeto condiz com seu próprio problema. Isso pois, ao fazer do sexo o lugar comum no texto, o trabalho se desenvolve para transformar as práticas sexuais em uma visualidade que se completa, mesclando o prazer do ato e o riso do grotesco. Essa construção de um modelo literário pode ser vista através de outros textos, já conhecidos no Renascimento e que contribuíram para a vivência desse tipo de literatura sexualmente explícita. Visto que,

No século XVI, as imagens priápicas abundaram na arte e na literatura. Giulio Romano pintou-as sobre as paredes do Palazzo del Te, em Mântua. E o gravador Marcantonio Raimondi produziu em grande escala imagens de um sátiro tentando copular com um andrógino priápico em sua série *Bacanal*, cercando o casal, disposto conforme a primeira posição de Aretino, de andróginos priápicos. Pacifico Massimo invocou “o sagrado Priapo” em sua obra *Hecatelegium* (1489), uma elegia ao seu próprio pênis, e muitos dos encômios sexuais humanistas eram compostos no jardim de Priapo (FINDLEN, 1999, p.84).

Entre representações pictóricas e textuais, a tradição priápica teve grande importância para a construção de um gênero que expunha o sexo, onde as práticas sexuais são explícitas, da mesma maneira que as genitálias são profusamente descritas e expondo uma linguagem obscena. Assim, com o Renascimento “a literatura e a arte priápicas, portanto, têm a consequência de devolver ao mito à sua forma mais antiga: mais uma vez o deus é o falo e o falo é o deus” (WADDINGTON, 2004, p.13, tradução nossa). É aqui que a Priapeia ressurgiu, trazendo consigo as obscenidades instituídas na antiguidade e reformuladas a partir do século XV por escritores humanistas, como Pietro Bembo e Niccolò Franco, que, conforme Paula Findlen escreveu, (1999, p.84), foram compositores dos seus próprios poemas priápicos. Na sua origem,

A *Priapéia* é um conjunto de poemas em grego e em latim a respeito de Priapo, divindade que tem como característica o falo ou membro genital enorme. O culto provavelmente surgiu no século IV na Ásia Menor, na cidade de Lâmpsaco. Hoje [...], corresponde ao atual estreito de Dardanelos, na Turquia (OLIVA NETO, 2006, p.15).

Mesmo se tratando de releituras de um ideário da tradição antiga, a presença do deus Priapo é uma das características principais desse tipo de literatura. O falo avantajado também faz referência a um padrão já conhecido, no entanto o que se vê é que “[...] a obscenidade não comprova a indecência do poeta, muito menos do tradutor e do público – o que seria só uma questão de moralismo – mas materializa o decoro e adequação da matéria ao deus Priapo e, mais ainda, ao gênero priapeu” (OLIVA NETO, 2006, p.98). Para além desses atributos que condicionam esse gênero literário, a sátira também faz parte do conjunto de elementos presentes

nos textos priápicos. Segundo João Angelo Oliva Neto, a sátira, somada às práticas sexuais reforça que a “[...] intenção risível engloba a matéria erótica. Pode haver poemas que utilizam eroticamente a ambiguidade de certas palavras, principalmente *hortus*, “jardim”, conotando as partes sexuais, em geral vagina, mas também ânus [...]” (OLIVA NETO, 2006, p.135). A indeterminação de certas palavras, usadas para indicar partes e práticas sexuais, se mostra comum em textos com essas características. Tal como “[...] o *corn* se inscreve aqui no centro de uma constelação de vocábulos obscuros e raros que forneceu aos filólogos o pretexto para exercícios interpretativos nem sempre edificantes” (AGAMBEN, 2014, p.46). Giorgio Agamben dissecou a complexa relação que o *corn* estabelece com os significados que o circundam

Se voltarmos, portanto, à sirvente de Arnaut, toda a polêmica em torno do *corn* de n’Ayna sairá do âmbito do sentido literal obscuro para tornar-se uma questão de técnica poética, de um problema de conveniência anatômica para uma disputa métrica. À equação corpo da mulher = corpo da poesia, que por certo não é óbvia e tampouco inesperada na lírica cortês, será contraposta àquela entre *corn* orifício corpóreo e *corn* ponto de ruptura da coesão métrica da estrofe (AGAMBEN, 2014, p.54)

Essa duplicidade de significados, que estão associados ao *corn*, dizem muito sobre as funções que a palavra agrega ao mesmo tempo combinando sentidos próprios, que se tornam distintos. Em outras expressões, que igualmente referem-se a práticas sexuais e parte corporais, o emprego da ambiguidade busca o sentido humorístico, a dualidade em que as palavras se encontram tem por essência o riso e, às vezes, a sátira. Por conta dessas características, “A risibilidade inerente ao falicismo não implica, aqui, degradação nem rebaixamento, porque integra o rito; o rito serve ao sagrado” (OLIVA NETO, 2006, p.27). Serve também as manifestações políticas, como o caso da Abadessa que Aretino expõe, de maneira cômica, a rebuscada fala do casal que diverge na obtenção do prazer, e ao mesmo tempo ironiza o que seria natural para o sexo. Isso tudo no ambiente monástico:

[...] depois de um instante se abraçaram e o guloso do frade lhe disse: “Mas, seria possível, minha faisã, minha pavoia, minha pombinha, alma das almas, coração dos corações, vida das vidas, que teu Narciso, teu Ganimedes, teu Anjo, não pudesse, ao menos uma vez, dispor dos quartos dos fundos?” E ela respondeu: “Acharias justo, meu passarão, meu cisne, meu falcão, consolação das consolações, prazer dos prazeres, esperança das esperanças, que tua ninfa, tua criada, teu brinquedinho, não pudesse, ao menos uma vez, enfiar o teu natural em sua natureza?”³⁸ (ARETINO, 2006, p.31).

³⁸ *doppo un nonnulla si abbracciarono insieme, e il frate ghiottone, le dicea: “parevati onesto, la mia fagiana, la mia pavona, la mia colomba, anima de le anime, cuore de’ cuori, vita de le vite, che il tuo Narciso, il tuo Ganimede, il tuo Angelo, non potesse disporre per una volta del tuoi quarti di dietro?”* E ella rispondeva: “parevati giusto, il

Logo, o riso e o obsceno se manifestam juntos, ao passo que a sagacidade do autor em exprimir sua crítica se confunde com o riso. Característica do discurso que, no Renascimento, está associada a manifestações políticas e moralistas, mas pode ser visto na priapeia da mesma forma lascívia com outra função, uma expressão do riso do prazer. No poema 74 da priapeia latina o prazer está no encontro do triplo, da penetração anal, vaginal e oral:

Nos meninos e nas meninas meu pau entra
Embaixo. Nos barbados vai por cima.³⁹
(Oliva Neto, 2006, p. 245)

O não dito pelo dito compõe a forma de apresentar as práticas sexuais em alguns poemas priápicos, e Aretino usa desse modelo para dar continuidade as cenas em seus textos que por isso aparentam ser menos evidentes, mas não menos explícitas. Nesse emaranhado de tempos em que o material sexualmente explícito se desloca, e até mesmo confunde-se entre presença e ausência, temos igualmente Boccaccio no Trezentos, buscando entre as fórmulas já consolidadas na construção literária mais antiga, sua forma própria de escrita. Em seu trabalho “[...] ele reelaborava textos das mais variadas tradições – os clássicos latinos, especialmente Ovídio e Apuleio, os *fabliaux* franceses, os relatos orientais que circulavam no Mediterrâneo [...], Dante etc. etc. – e os transforma em outra coisa” (DIAS, 2013, p.13). Por isso, seu maior sucesso, *Decameron*, está ingresso no *hall* dos cânones literários, e entre os temas de maior recorrência na obra de Boccaccio a que mais se aproxima das colocações presentes na obra de Aretino, principalmente no *Ragionamenti*

[...] é a sátira à hipocrisia do clero, um argumento que causou muitos problemas a Boccaccio. Porém o anticlericalismo que aparece em várias novelas, como a de frei Alberto da Imola, não se deve confundir com uma suposta antirreligiosidade do autor, bem ao contrário: ao satirizar frades, freiras e carolas, Boccaccio quase sempre está a rir-se dos pecados mundanos, que são próprios do homem e dificilmente emendáveis (DIAS, 2013, p.20).

A sátira se torna um objeto comum. Além das jornadas obscenas, *Decameron* e *Ragionamenti* compartilham tradições já consolidadas na composição escrita, mesmo que os propósitos dos autores se embaralhem. Em Boccaccio, a sutileza exprime a potência do real na escrita das *giornate* corroborando com a ação sexual implícita. Na Novela de Peronella ambos

mio papero, il mio cigno, il mio falcone, consolazione de le consolazioni, piacere dei piaceri, speranza de le speranze, che la tua nimfa, la tua ancilla, la tua Comediante, per una volta, non dovesse riporre il tuo naturale ne la sua natura.

³⁹ Per médios ibit pueros mediasque puellas/ mentula, barbatis non nisi summa petet.

os autores compartilham da engenhosidade da mulher, no entanto a figura masculina também compõe esse fator da astúcia. O momento mais evidente dessa fica a cargo da última cena representada, mesmo escapando do flagra do marido, Giannello não deixa de fartar-se:

Ao ver a mulher instruindo e chamando a atenção do marido, Gianello, que ainda não tinha saciado plenamente seu desejo quando o homem chegou, e vendo que não poderia satisfazê-lo como queria, imaginou um jeito de arranjar-se; assim, achegando-se à mulher, que, naquela posição, cobria toda a boca do tonel, fez como os cavalos que, desenfreados e ardentes de amor, assaltam nas vastas campinas as éguas de Pátria no cio e levou a cabo seu desejo juvenil (BOCCACCIO, 2013, p.106-107).

Sexo, riso, sátira, traição e a igreja compõe similitudes que fazem do texto boccaciano uma fórmula para Aretino, pois ao dedicar-se à reflexão sobre o cenário em que vivia, recorda o ambiente da peste negra apresentado por Boccaccio. Para Aretino, “Cornos, libertinos e prostitutas estavam entre seus personagens favoritos, e sacerdotes e outros clérigos - gananciosos, devassos, moralmente corruptos, sempre se rendendo às tentações da carne - eram os alvos frequentes de sua sagacidade satírica” (WOLK-SIMON, 2008, p.49, tradução nossa). Esses personagens serviam ao autor como um meio para a exposição de uma crítica à sociedade moralista do período, principalmente no que diz respeito às devassidões que acometiam clérigos e freiras.

Mais recentemente, na década de 1970, Pier Paolo Pasolini, com o auxílio do cinema, fez do corpo seu mecanismo para evidenciar as mazelas sofridas pela sociedade italiana. Sua vida atribulada findou tragicamente, deixando trabalhos em aberto e discussões incompletas, contudo, o grande acervo de sua obra nos permite encontrar paralelos dessa cultura contemporânea italiana e resquícios de uma tradição anterior. A começar pela confusa relação com a sua chamada *Trilogia da vida* formada pelos filmes, *O Decamerão*, de 1971, *Os contos de Canterbury*, de 1972 e por fim, *As mil e uma noites*, de 1974. Segundo Gabriela Betella “Com seu último filme [*Salò ou os 120 dias de Sodoma*], ele deu continuidade à atitude que renegou a trilogia filmada nos anos anteriores” (BETELLA, 2016, p.175).

Mesmo com essas tribulações, ao escolher os textos boccaccianos como inspiração para ao primeiro filme da trilogia, ambientando-o no período medieval, ele nos apresenta certos aspectos da cultura italiana contemporânea. A vivência da obra literária do Trezentos está na tela de Pasolini, mas não só, o que o ele fez foi usar de uma tradição literária com elementos culturais que perpassam o tempo, para trazer novas discussões. O obsceno, a sátira e o riso são compartilhados por esses autores e se fazem presentes para apoiar suas próprias discussões.

Nesse sentido, Betella explora as intenções de Pasolini com relação a essa película baseada nas apreciações de Bem Lawton, que

as intenções de Pasolini não passavam pela recriação do universo medieval das personagens de Boccaccio, mas estavam comprometidas com a sociedade italiana contemporânea, como demonstram a recombinação de dez novelas com o propósito de dismantelar a moldura burguesa e a alteração do ponto de vista socioeconômico sobre as personagens, para sustentar a dialética marxista presente em todos os filmes do cineasta (LAWTON, 1977, p.317 apud BETELLA, 2016, p.174).

Esse comprometimento com seus próprios ideais, é algo perceptível nesses trabalhos que compartilham de fórmulas parecidas. Os episódios escolhidos entre as cem jornadas “[...] transposta para o filme para demarcar as alianças que a obra de Pasolini estabelece com as raízes populares da narrativa e da arte” (BETELLA, 2016, p.181). Essa experiência também se apresenta em diferentes obras. Pasolini relacionou a expressividade de *Os 120 dias de Sodoma*, de Marquês de Sade, em oposição ao próprio *Decameron*

Rispetto al *Decameròn* tuttavia *Le centoventi giornate* hanno almeno un vantaggio: la straordinaria trovata non solo di rendere viva e reale anche la cornice, che in Boccaccio è pretestuale e letteraria, ma di far sì che tra la cornice e i veri e propri racconti ci sia un rapporto speculare; cornice e “corpus” narrativo sono legati da una serie di situazioni non identiche, ma sottilmente analogiche (PASOLINI, 2006, p.359).

Entre Aretino, Priapo, Boccaccio e o próprio Pasolini, o encontro se dá nas paridades, na partilha de elementos e significados. O corpo e a sexualidade se fazem presentes em todas as obras, e as práticas sexuais se evidenciam de maneira mais explícita nos textos literários, mas a pertinência desses trabalhos se encontra também no discurso associados a eles. Por isso, “é preciso ter em mente os contextos nos quais se produzem significados compartilhados” (BETELLA, 2016, p.171), e nisso as práticas sexuais e o corpo representam um meio veiculador das suas próprias reflexões, no caso do *Decameron* de Pasolini; “É justo concluir que o filme tem em vista as novas formas de relações sociais nos ‘anos psicodélicos’, provavelmente indagando sobre os lugares da burla, do triunfo dos mais espertos, da realização sexual, da fé e da hipocrisia religiosa, da luta de classes e dos sentidos da arte (BETELLA, 2016, p.176). Já em Aretino o que encontramos é uma reunião de informações que se completam ao observar a sua construção no ambiente renascentista,

A obscenidade e o comportamento agressivo e abusivo atribuído aos satíricos levaram a uma exigência na qualidade difamatória e maldosa da sátira; e, entre os poetas romanos, a indignação brutal de Juvenal melhor exemplificava isso. Ao longo do

século XVI, aceitou-se que o discurso satírico em qualquer meio deveria ser, como as pasquinadas e a *Priapea*, um castigo aos vícios, preocupados com o sexo, usando de um vocábulo baixo, rude e cru e métricas irregulares. (WADDINGTON, 2004, p.95, tradução nossa).

Portanto, a sátira está no escrito que condena o outro. Diante disso, a multitemporalidade que atravessa essas obras está concentrada em elementos específico e tradições anteriores e posteriores a Pietro Aretino. Como dito por Guillaume Apollinaire, Aretino “escreveu depressa, improvisando, de certo modo, comédias em que ele foi visto como precursor de Molière, escritos satíricos e livres de acordo com a moda da época, paráfrases religiosas para o qual ele, em vão, buscou o chapéu de cardeal” (APOLLINAIRE, 1909, 1.14, tradução nossa). O escritor juntou cenas do cotidiano para poder agregar as próprias vontades e ambições. Essa relação se completa diante das reflexões satíricas que vieram a inspirar uma sequência de estudiosos.

4.2 A FORMAÇÃO DA SÁTIRA E DA IRONIA COMO VISUALIDADE COMPARTILHADA ENTRE PRECIADO E ARETINO

O riso representou uma maneira de resistência no contexto renascentista, foi abusando da sátira que Pietro Aretino investiu contra as máculas que acometiam as cidades e seus moradores. Com o riso, a ironia e a sátira, Aretino e tantos outros, construíram uma maneira de refutar e contestar os dogmas e regras, profanar o (im)profanável, trazer luz ao que sempre esteve escondido. A abordagem escolhida por Aretino envolve o sexo na escrita, a obscenidade dos seus diálogos provocava o riso e o prazer, o escárnio usado ao explicitar as práticas sexuais contribuiu para questionar posições políticas e filosóficas. Isso, pois,

Da mesma maneira que a sexualidade, o cômico e a risada também serviam como arma no ataque aos inimigos políticos, como demonstra a diferenciação entre o “bom” e o “mau” riso já estudada, e tanto a obscenidade como o humor apareciam constantemente juntos nos chamados livros “filosóficos” (LEITE JÚNIOR, 2006, p.137).

Essa ode à sexualidade confirma o quanto ela está ligada a proposições satíricas, mesmo que as situações apresentadas sejam formadas por componentes políticos e filosóficos. Na obra de Pietro Aretino, há elementos excedentes que divergem entre uma abundante exposição de práticas sexuais, e ainda uma seleção de dogmas e padrões cristãos. “Quando o riso diz respeito ao sagrado, a conflagração é terrível, porque o sagrado é o sério por excelência,

é intocável. Fazê-lo objeto de escárnio é sacrilégio e blasfêmia, é atacar o próprio fundamento da existência (MINOIS, 2003, 1.207). Esses parâmetros fazem parte do modo em que a sátira do autor é constituída, suas reflexões cercadas de princípios são irrompidas por metáforas que querem promover o riso, e ridicularizar os seus personagens.

Esse riso causado pelas situações expostas no ato sexual é complementado quando Aretino especula entre os deleites, os prazeres do riso em que o próprio espectador será acometido. Quando Aretino sujeita a gana pelo desejo e o escárnio pela situação que se desenrola, encontramos uma das maneiras que o autor serviu seus leitores. No convento, a descrição da cena implica uma forçosa risada, o autor escreve:

Enquanto uma agarrava a baqueta, a outra tirava a mesa; sua sócia colocou o pimpolho entre as pernas e soltou o corpo sobre a flauta do burreiro, que estava sentado; ela começou a rebolar com a mesma discrição do povo que, assim que o padre dá a benção, sai da missa e se precipita pela Ponte⁴⁰ (ARETINO, 2006, p.35).

O uso das metáforas em *Pornólogos I* prende a atenção do leitor, faz com que as referências se tornem um ponto de fuga, de modo que a história se desenvolva através da comicidade das sátiras, que, para além do riso, confrontam posições pré-estabelecidas. Nesse trecho, especificamente, Aretino se utiliza de um conjunto de elementos para reafirmar o quanto as freiras estavam dispostas a avançar em seus desejos. Assim, “[...] o ‘cômico’, ou a causa do riso, é sempre uma certa inadequação decorrente da rigidez e mecanização da vida e a risada visa antes de tudo a correção social de tal desvio” (LEITE JÚNIOR, 2006, p.137). O desvio que Aretino condena é a devassidão, dando destaque nesse trecho às freiras, àquelas que, supostamente, seriam santas, além de provocar a Igreja cristã e as inadequações das ações de seus membros e fiéis. Já no primeiro dos *Sonetos*, o autor identifica ações desviantes e usa o nome de Deus, de maneira irônica, para enfatizar a prática sexual não permissiva pelos dogmas católicos. Diz Aretino:

[...] Enfim loucura tal
Que até dá nojo essa iguaria toda,
E Deus perdoe a quem no cu não foda⁴¹
(ARETINO, 2000, p.53).

⁴⁰ [...] mentre questa tenea il bacchettone in mano, quella scansò la tavoletta, onde la sua sozia recatosi il bambolino fra le gambe, si lasciò tutta sul flauto del mulattiere, che sedea, e spingendo con quella discrezione, che si spinge l'un l'altro sul ponte data la benedizione — cadde la sedia, il mulattiere, e ella, e tomarono come una scimia.

⁴¹ In fin sono pazzie / A farsi schifo di si buon bocconi / E chi non fotte in cul, Dio gliel perdoni.

No entanto, as peças que entrelaçam a construção da narrativa tanto dos *Pornólogos* quanto com os *Sonetos* utilizam da sexualidade para a promoção do riso. A sátira e a ironia comportam uma parte significativa da obra não só de Aretino, mas também, é um recurso que se estende justamente na necessidade de encarar problemas que, muitas vezes, se mostram latentes, mas difíceis de serem aceitos. Para Linda Hutcheon; “Diz-se que a ironia irrita porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade (apud ALAVARCE, 2009, p. 23). Desvelar o manto das divergências a partir da ironia é converter uma fala em riso, um riso nervoso e reflexivo à medida que encontramos situações que se tornam ambíguas frente a assuntos delicados.

No entanto, “nem todas as ironias são divertidas – embora algumas sejam. Nem todo humor é irônico – embora algum seja” (LIMA, F, 2009, p.39). A estratégia observada nos escritos de Aretino é a de atingir o extremo ampliando a sátira através das práticas sexuais, algumas delas provocam o humor, outras estabelecem a antipatia do leitor por promover um discurso não condizente com certos princípios. Novamente, no soneto número 18, Aretino evoca o nome de Deus, mas também contempla o corpo na mesma descrição:

Essa perna ora cuida de apoiá-la
Em meu ombro e do pau me tira a mão.
Se queres que eu depressa foda ou não,
Lento ou célere o cu no leito embala.

E se da cona ao cu o pau resvala,
Diz-me que sou um biltre ou um vilão,
Porque da vulva ao ânus a feição
Sei tão bem quanto o cavalo a cavala.

A mão do pau não a quero tirar,
Tal sandice eu jamais cometeria.
Vai com Deus, se tens outro paladar.

Pois atrás o prazer só teu seria;
Com o teu meu prazer se há de juntar.
Fode, pois, a meu modo ou te desvia.⁴²
[...]
(ARETINO, 2000, p.87)

As ações apresentadas pelo autor confundem o leitor e reafirmam os indicativos dos “deleites desviantes”, quando o autor se permite falar do ânus. O diálogo avança para a negação

⁴² Poggiami questa gamba in su la spalla / E levami dal cazzo anco la mano, / E quando vuoi ch'io spinga o forte o piano, / Piano o forte col cul sul letto balla. / E s'il cul dalla potta il cazzo falla, / Dimmi che son furfante empio e villano, / Perch'io conosco dalla vulva all'ano, / Come conosce il caval la cavalla. / La man dal cazzo non vuo' levar io, / Non farò io giammai questa pazzia / E se non vuoi così, vatti con Dio. / Ch'il gusto dietro tuo tutto saria, / Ma con il tuo sarà accoppiato il mio; / Sicchè o fotti a mio modo o vanne via.

da mulher, que renega essa experiência sexual, porém a faceta representada é a exaltação do corpo. O riso está presente nessa confusão que o diálogo proporciona, visto que temos um desejo pelo ânus para a prática sexual. Contudo, temos um empecilho, pois a figura feminina nega-se a ceder e contesta afirmando que esse seria um prazer somente masculino. Aretino demonstra suas intenções com o humor, este voltado para a representação do próprio ato e nos obstáculos que dele ocorrem. Em *Pornólogos*, o riso se dispõe a aparecer quando as proposições ficam subentendidas nos diversos momentos em que Nanna usa um linguajar cheio de metáforas e provoca seus interlocutores a pensar sobre o que a personagem está realmente dizendo. Em uma das passagens, enquanto esteve “no meio das casadas”, Nanna afirmou: “Que cada um faça como preferir; eu enfio onde me ensinou a xota que me pariu⁴³” (ARETINO, 2006, p.85). O ânus aqui é lembrado através do que não foi dito, a ironia se transforma em disfarce para contemplar o objetivo do autor. Assim,

A ironia simplesmente “acontece”. Ela acontece no espaço entre o “dito” e o “não dito”. O que queremos chamar de sentido “irônico” é inclusivo e relacional: o “dito” e o “não dito” coexistem para o público, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente “interagem” para criar o verdadeiro sentido “irônico”. O sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido “não dito” e o “não dito” nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do “dito”: ele é sempre diferente. É por isso que não se pode confiar na ironia: ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante” e revelando a natureza inclusiva e diferencial da criação do sentido irônico (LIMA, F, 2009, p.106).

Por isso, ao ver a construção dos textos feita por Aretino, tem-se indicativos de suas composições satíricas na sua função caricata de representar e apresentar pessoas e dogmas, além de revelar suas atribuições e contestações de valores morais. Nesse sentido, quando Henri Bergson nos fala da sátira expondo a força da palavra, em que “a palavra, que só anota da coisa a sua função mais comum e seu aspecto banal, insinua-se entre ela e nós, e mascararia sua forma para nossos olhos se essa forma não se dissimulasse já por trás das necessidades que criaram a própria palavra” (BERGSON, 2001, p.114). É pelo olhar da ironia que percebemos essa potência, o riso é composto de uma força intempestiva, e Aretino se apossou das palavras para transformar o sexo em objeto de riso. Para isso, o público também se faz necessário, o leitor é aquele que vai encarar a sátira e configurar os significados deixados no texto. Assim,

Serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas que ele deve perceber e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar (DUARTE, 2009, p.17).

⁴³ Per chi lo vuole. Io per me lo vo' porre, dove mi fu insegnato da la potta che mi cacò.

Se Pietro Aretino usou da sátira e da ironia para confrontar os problemas e questionar o comportamento dos seus compatriotas, Paul B. Preciado também usou desse recurso para promover seu discurso e apontar reflexões complexas com relação a construção do gênero e contestar os padrões pré-estabelecidos. Em *Manifesto Contrassexual*, não temos um riso forçoso, mas uma reflexão crítica e silenciosa por parte dos leitores, que, acometidos pela proposta de Preciado, encontram nesse texto uma abordagem dura em que o autor questiona veemente o sistema heterocentrado. Por isso, quando Preciado aborda a temática da sexualidade, contrariando a heteronormatividade, visualizamos como sua ironia fez parte da sua tática contra o discurso dominante.

Como estratégia, a ironia passa a ter uma intimidade com os discursos dominantes que ela contesta: nisto reside sua força, pois ela permite ao discurso irônico tanto ganhar tempo (ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido) quanto “tornar relativas a autoridade e a estabilidade [do dominante]” (LIMA, F. 2007, p.100).

A proposta de Preciado é complementada pela ironização do discurso dominante e ao se utilizar dele para contestar o próprio sistema heterocentrado. “O manifesto de Preciado pode ser lido como forma muito básica da irritação irônica [...]” (ECKERT, 2012, p.100). A maneira de lidar com o tema incitando os discursos a se confrontarem e, a todo momento, apresentando o melhor da sua “sociedade contrassexual”, ridiculariza o seu oponente justamente no lugar de disputa, empregando um linguajar que poderia ser usado tanto como ofensa quanto para reafirmar um lugar. Esse método fica mais aparente, e é explicado por Preciado com auxílio de Judith Butler ao tratar das nomeações, pois

Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapas, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa. Butler chamará de “performatividade *queer*” a força política da citação descontextualizada de um insulto homofóbico e da inversão das posições de enunciação hegemônicas que este provoca. Dessa maneira, por exemplo, sapatona passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como “abjetas”, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade (PRECIADO, 2014, p.28).

No corpo do texto, Preciado refere-se à comunidade homossexual por sua própria linguagem autodenominada, atravessando o debate do seu texto. A resistência do oprimido se encontra na apropriação de um discurso que não lhe pertence, um discurso criado para humilhar as diferenças. Por isso, essa inversão se apresenta como forma de resistência na linguagem, mas também “[...] o corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas

também como centro de resistência” (BOURCIER, 2014, p.13). A fala escrachada que aproveita de elementos usados como forma de denegrir a imagem é a mesma usada para reafirmar uma posição de resistência. De maneira mais literal Aretino expõe com suas personagens a determinação em lutar contra uma posição subalterna da mulher. Nanna conta uma passagem em que estava jantando na casa de uma conhecida então:

Depois do jantar, a mesa foi tirada e toda a criadagem foi para a cama, e o sobrinho do marido também. “Minha irmãzinha”, me disse ela, “já que nossos maridos se fartam de comer o ano todo toda a boa carne que lhes passa pela frente, porque não aproveitarmos esta noite para provar um pouco de carne de mestre?”⁴⁴ (ARETINO, 2006, p.66).

Mesmo sendo uma estratégia banal, usando de um argumento legitimado pelos atos masculinos, as vezes parecendo uma desculpa para as ações das mulheres, a proposição se mostra importante para apresentar uma força de resistir a um lugar pré-definido para as mulheres. Também, a oposição se mostra na linguagem que Aretino apresenta, criticando o academicismo da língua presente na Itália renascentista. É Nanna que tem esse papel, ela diz:

Empregava a gíria dos rufiões quando via chegar um otário que desconhecia o que queria dizer cafifa, perseguida, bufunfa, tramar, o qual ficava arrasado como um camponês diante do latim dos doutores. Certamente a língua dos cafajestes é digna dos cafajestes, pois é graças a ela que se fazem tantas cafajestices,⁴⁵ (ARETINO, 2006, p.137).

O lugar que Nanna ocupa nessa fase é o da prostituta, aqui ela assume as responsabilidades de estar num espaço não amistoso, tornando-o palatável ao passo que subverte sua posição esperada de submissão. Preciado também toma um espaço hostil para si, usa de um discurso que força o riso e a reflexão, principalmente ao abordar a ressexualização do ânus, ao concluir que “pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda” (PRECIADO, 2014, p.32). Ao introduzir palavras que não caberiam no espaço do discurso acadêmico, Preciado também resiste ao sistema heteronormativo e ironiza esses padrões expondo expressões que também variam de posição. E nesse cenário, “o riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve

⁴⁴ Cenato, e rassettate le cose di tavola, e cacciato a dormire tutta la famiglia, e il nipote del marito ancora, mi dice: “Sorella, se i nostri manti mangierebbero tutto l'anno, pur che gli accadesse, di ogni carne, perchè non dobbiamo noi mangiare almeno questa notte di quella del Maestro?”.

⁴⁵ e usava il gergo per mezzano, tosto che veniva a me qualche bue, e non intendendo ciò che si volesse dire monello, balchi, dighi, e truca per la calcora, erano assassinati, come un villano dal parlar per lettura dei Dottori. E certamente il parlar furfantesco è degno da furfanti, perchè per sua colpa si fanno mille furfanterie.

de alvo. A sociedade vingasse por meio das liberdades tomadas com ela” (BERGSON, 2001, p.146). Os problemas abordados por Preciado encaram a ironia para confrontar as ameaças proferidas pela sociedade sobre aquilo que não é compatível com a norma. Ao final de seu manifesto – que assume esse caráter político em defesa de um ideal contrassexual – Preciado aplica a ironia para apresentar as mudanças que a ciência proporciona e assume um discurso atuante ao dizer que “as saps *butch* do novo século já não têm necessidade de parecer com James Dean, nem sentem necessidade de ter um pau como o do papai. Brincam com a sequência de DNA que as separa da evolução heterossexual e MUTAM” (PRECIADO, 2014, p.211).

Logo, a ironia tem a função de desestabilizar, fazer com que o leitor se sinta desconfortável com o texto e reflita sobre as implicações promovidas pelo autor e questione o seu lugar. De acordo com Leila Duarte,

Em qualquer de suas formas, a ironia será, entretanto, uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2009, p.17).

Essa dicotomia instaurada entre o dito e o não dito demonstra um pouco da efetividade do discurso irônico em complexificar o entendimento sobre a vontade do autor. Aretino usou do elemento irônico em meio a sátiras e jogos de linguagem. Com seus ataques buscava discordar de prerrogativas instauradas pela Igreja e seus seguidores, sobretudo com relação aos moralismos. Ainda sobre o relato das prostitutas, Aretino escancara essa oposição, esse sentido irônico na fala de Nanna sobre seus atos:

Em seguida aos risos e lágrimas falsas, vêm suas irmãs, as mentiras; eu abusava delas mais que os burgueses das frituras, e contei mais mentiras que os Evangelhos, a verdade; eu as construía com o cimento de meus juramentos sobre a fé do próximo e você teria dito: “Essa mulher é a maior das evangelistas!”⁴⁶(ARETINO, 2006, p.124).

A ironia só é capaz de existir quando se propõe a ser, e igualmente, precisa ter aquele que reconhece nela sua intenção, e como resultado “[...] o riso não pode ser absolutamente justo [...]. Sua função é intimidar humilhando.” (BERGSON, 2001, p.147). Nessa esfera a proposta de Aretino e Preciado, são permeados pela finalidade de questionar, acidamente, os problemas

⁴⁶ Dopo i risi, e dopo i pianti finti, vengono via le bugie lor sorelle, de le quali mi dilettaì più che non fanno i villani de le frittelle, e ne dissi più che i Vangeli non dicono la verità; e le murava sì con la calcina dei miei giuramenti nel credere di altrui, che averesti detto, costei è la prima Vangelista.

por eles encontrados. São séculos que separam seus pensamentos, contudo, a similitude está no tom irônico que aplicam a seus trabalhos, a promoção de um discurso que encontra nesse meio, uma maneira de alcançar visibilidade para suas próprias discussões.

4.3 APROXIMAÇÕES DO PASSADO E A VISUALIDADE NO PRESENTE

O trabalho de Aretino indica como estava a situação da Itália no período de produção das obras. Contudo, podemos ver que sua trajetória representa um pouco do panorama histórico que vem, já no fim da idade média, contemplando um momento de contradições, exemplificados nos capítulos anteriores. Segundo Johan Huizinga,

[...] procedendo assim deixaremos de ter em conta a maravilhosa complexidade da alma humana e das formas de cultura. Para explicar os espantosos contrastes da vida religiosa nos fins da Idade Média devemos começar por reconhecer que existia uma falta geral de equilíbrio no temperamento religioso, o que tornava tanto as massas como os indivíduos susceptíveis de violentas contradições e de mudanças súbitas (HUIZINGA, 1985, 1.133).

O território composto por mudanças justificava, de certa maneira, essa contradição do indivíduo renascentista que vinha carregado de inovações para sua época, ainda que tentasse a manutenção de velhas tradições. O primeiro protetor de Aretino, como já dito, era amante das artes, “[...] Leão X, é mais pacífico, mas tem uma grande paixão pelo teatro. Na época de Lutero, tinha coisas melhores com que entreter-se” (DELUMEAU, 1994 p.125). Essa proximidade talvez possa trazer a caracterização dos diferentes extratos que permeiam a escritura do autor: referências a artistas, a elementos da antiguidade e da religiosidade. Nanna em diversos momentos faz alusões a esses elementos, sempre usando da ironia para rechaçar os componentes normativos e os cânones. Ao longo de *Pornólogos I*, Nanna, a prostituta, mostra sua erudição ao declamar Dante e Petrarca em distintas passagens e situações. “Lá pelo meio da noite, eu estava cantando em meio a umas mil putas e rufiões: *E tremo em pleno verão, e ardo no inverno...*”⁴⁷ (ARETINO, 2006, p.135). Esse estilo de evocar seus pares se espalha por todo o texto, e se assemelha a sua insistência em manter boas relações com uns e alfinetar outros. Contudo, seu foco está nas práticas sexuais, na evocação delas por meio das palavras. No soneto nº16, Aretino menciona Marte, para iniciar sua digressão, e chegar na aventura sexual,

⁴⁷ Venuta poi quasi la notte, cantando in compagnia di mille altre Puttane, e Bertoni, *E trema a meza state ardendo il verno*

Marte, meu basbaquíssimo poltrão,
 Por sob uma mulher não se pespega
 Assim e Vênus não se fode à cega,
 Com fúria tal, tão pouca discrição.
 [...]
 Vós, senhora, que sois doce consorte,
 Me faríeis na cona o pau contente
 Bailar, mexendo o vosso cu bem forte⁴⁸
 [...]
 (ARETINO, 2000, p.83)

A relação sexual envolvendo o ânus representa uma parte significativa dos seus escritos, tanto nos *Sonetos* como em *Pornólogos*. As colocações feitas por Preciado frente a (re)ssexualização do ânus e a tomada do corpo, na sua totalidade, como possíveis e passíveis de prazer, intenta para uma abertura de questionamentos para os textos de Aretino. Como as suas obras abordam complexamente a problemática sexual, encontramos práticas situadas fora do que chamamos de sistema heteronormativo. Entretanto, essa afirmação parte da concepção trazida pela Igreja, a qual tentava vigiar a conduta sexual dos seus féis para que as práticas seguissem um padrão permitido por Deus e realizadas somente para a procriação. É nesse panorama que encontramos em Paul B. Preciado subsídios para iniciar uma discussão frutífera. Justamente no que tange as práticas sexuais expostas por Aretino, integradas em discussões que extrapolam sua própria escritura.

Preciado parte, em sua reflexão, de uma ideia de contrassexualidade, estabelecendo que as práticas sexuais não deveriam basear-se exclusivamente em um sistema heterocentrado, no qual fundamentalmente as relações seriam entre um homem (pênis) e uma mulher (vagina) para a promoção do prazer. Segundo ele, “a sociedade contrassexual se dedica à desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero” (PRECIADO, 2014, p.22). Juntamente com “[...] o desejo, a excitação sexual e o orgasmo não são nada além de produtos que dizem respeito a certa tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade (PRECIADO, 2014, p.23). As práticas sexuais explicitadas por Aretino não trabalham fielmente com a ideia de contrassexualidade, mas indicam nuances de uma ideia de pluralidade sexual. Talvez pelo fato de o convento representar essa concepção de “amor bestial”, é lá que encontramos os mais diversos casos sexuais. Em um deles, mesmo sabido que o local não é

⁴⁸ Marte, mal assestissimo poltrone,/ Così sotto una donna non si reca / E non si fotte Venere alla cieca, / Con molta furia e manco dircrezione. [...] E voi, signora mia dolce consorte, / Nella potta ballar fareste il cazzo / Menando il cul ed in spingendo forte.

frequentado só por mulheres, Nanna experimenta um momento de cumplicidade com uma companheira de “castidade”, quando ambas tentam realizar as poses que estão no caderno que Nanna recebera do Bacharel, e segundo ela com o objeto de vidro,

[...] Minha amiguinha o encaixou tão bem entre suas coxas que se diria mesmo que era o treco bem empinado de um homem apontando para sua tentação. Deitei-me de costas, como as mulheres da ponte de Santa Maria, puxei os joelhos para os ombros e ela enfiou em mim, tanto do meu lado bom como do mau, que me fez acabar como eu queria; em seguida, ela tomou meu lugar e eu lhe devolvi o bolo por torta⁴⁹ (ARETINO, 2006, p.48).

Mesmo que para chegar-se ao prazer usaram do *manico di vetro*, Aretino apresenta uma outra possibilidade que ultrapassa, de certo modo, esse sistema heterocentrado. A figura fálica se faz presente, mas não temos o homem na representação, o que não impede as duas de explorar a sexualidade, uma vez que o foco está no prazer. Para Preciado, “a contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas; que é necessário estabelecer conexões políticas e teóricas entre o estudo dos dispositivos e dos artefatos sexuais [...]” (PRECIADO, 2014, p.25).

Em outra cena, temos uma orgia instaurada, mas nela o centro de todo o ato é o ânus, desde o momento que declaram iniciada a justa, onde “o grande sultão da Babilônia faz saber a todos os valentes justadores que se apresentam imediatamente à liça, de lanças erguidas⁵⁰ [...]” (ARETINO, 2006, p.28). Aqui, todos os participantes da “justa” escolhem seus oponentes através de uma espécie de roleta, onde de um lado fica o empalado e de outro o empalador, Assim,

Depois dele o Superior, que se atirou de lança em riste e a enterrou no anel do que havia cravado na sua freirinha; [...] e a terceira carreira tocou a uma monja, a qual, não tendo uma lança própria, pegou uma de vidro e, ao primeiro golpe, enterrou-a no traseiro do Superior e, para não perder nada, enfiou a base na sua perseguida⁵¹ (ARETINO, 2006, p.29).

⁴⁹ [...] il quale acconciossi fra le cosele la mia compagnetta sì bene, che pareva il cotale di uno uomo drizzato inverso la sua tentazione, onde lo gittatami là come una di ponte santa Maria, le pongo le gambe in su le spalle, e ella ficcandomeloe ella ficcandomelo ora a buon modo, e ora a tristo, mi fece far tosto quello che lo avea a fare; ed ella arreatasi a la foggia, che mi recai io, le fu renduto da me migliaccio, per torta.

⁵⁰ il gran Soldano di Babilonia fa noto a tutti i valenti giostranti, che or ora compariscano in campo con le lancie in resta [...].

⁵¹ Mosse dopo lui il Generale tratto per poliza, e con la lancia in resta correndo empì l’anello di colui, che l’avea empito a la suora; [...] ilterzo aringo a una monaca, e non avendo lancia di abeto, ne tolse una di vetro, e di primo scontro la cacciò dietro al Generale, appiantandosi per buon rispetto le ventose nel pettignone.

Mesmo quando é um homem e uma mulher que figuram a ação, o método se mantém, a “lança” encontra o “anel”, seja homem ou mulher, ou ainda qualquer que seja a configuração. No entanto, Pietro Aretino não expressa nenhum tipo de valoração, quando essas ações acontecem, pois, novamente, o que está em voga é realmente o prazer. Nesse sentido, para Preciado, desnaturalizar esse ideário heterocentrado nos possibilita olhar para as obras de Aretino identificando práticas sexuais que fogem de uma normativa estabelecida, na ocasião, pela Igreja e tenciona os limites frente as relações entre homem e mulher, pois nas obras visualizamos diferentes possibilidades de prazer. Essas práticas desveladas vão na contramão do lugar de escrita do autor (ele está fisicamente em Roma, tendo uma relação próxima com as autoridades clericais).

Essa proximidade se destaca, mesmo não condizendo com as normatizações postas pelos dogmas cristãos. Mas essa relação permeia os textos do autor, em formas que nos remetem a essa realidade contextual. No soneto nº24, mesmo com o relato sexual, a visualidade católica está presente, quando Aretino nos diz,

[...]
Nossa senhora, não! A cona maça
Ao caralho, que já nem tem prazer.
Faço o que faço por não parecer,
Verbi gratia, uma tola à antiga e crassa.
[...]

Tal gáudio experimento
De o caralho em vosso cu sentir pois,
Que eu morro, que morremos todos os dias.⁵²
(ARETINO, 2000, p.99)

[...] é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. [...] Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo (PRECIADO, 2014, p.29).

Os corpos, na sua total pluralidade, se assumiriam de alguma maneira como um todo sexual, indo além da dualidade imposta ou das definições ditas naturais para o gênero. Mas Preciado tenta desnaturalizar esse padrão imposto para configurar o gênero perante o sexo. “Esses performativos do gênero são fragmentos de linguagem carregados historicamente do poder de investir um corpo como masculino ou como feminino, bem como de sancionar os corpos que ameaçam a coerência do sistema sexo/gênero[...]” (PRECIADO, 2014, p.28). É nessa dicotomia que o estatuto do gênero deve ser questionado, estabelecendo entre os sexos não mais uma diferença fixa, mas uma possibilidade de borrar os limites que impõe a diferença, dando ao gênero uma característica volúvel.

Para entender essa busca de uma reconfiguração do gênero, o diálogo com Jacques Rancière no que tange a “[...] relação entre o ‘ordinário’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística” (RANCIÈRE, 2005, p.64), é fundamental para compreender essa dinâmica. Mesmo ao se tratar de um debate específico, é possível trazer essa discussão para questionar o lugar fixo do gênero e a contestação promovida quando há uma saída desse lugar. É na República de Platão onde está esse paralelo, naquele momento temos a contestação do lugar do artesão, “[...] o fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua ‘natureza’ o destina” (RANCIÈRE, 2005, p.64). Ao tomar essa questão pelo viés do gênero, ao torná-lo volúvel e indeterminado, vai-se contra a “natureza” de ser uma coisa só a qual se destina. Assim, a proposta de gênero de Preciado pode se encaixar com o fazedor de *mimesis*, pois ambos seriam duplos, ou melhor, não se encaixariam na sociedade.

O fazedor de *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar (RANCIÈRE, 2005, p.64).

Dessa maneira, coloca-se o gênero como centro de um grande debate que problematiza, de um lado a sexualidade no âmbito privado e, do outro, no público. Questionando manifestações de sexualidades diversas que partem do interior para o aberto, para apresentar-se a essa sociedade o que ela tentou manter afastada. Assim, aponta-se a retirada

desse caráter definitivo para o gênero, permitindo que os indivíduos possam transitar entre os universos, ser ao mesmo tempo um ou todos, onde os corpos reconheçam “[...] em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas” (PRECIADO, 2014, p.21). Nesse sentido, a liberdade sexual feminina também vai ao encontro as perversidades, a partir de um ambiente cristão, as mulheres teriam sua sexualidade sobrescrita, por um ideário santificado: deveriam ser Maria, não Eva ou Maria Madalena.

Em *Pornólogos I*, mesmo quando a prática sexual se constitui de um modelo heterocentrado, a excentricidade se encontra na posição feminina de poder frente ao sexo. É ela que, em diferentes momentos comanda a situação, ou ainda é aquela que cria situações que saciam seus desejos, ainda que precise ultrapassar os limites aceitos pela sociedade. Esses comportamentos excedem a posição atribuída aos órgãos sexuais, pois

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais) [...] (PRECIADO, 2014, p.31).

Esse avanço é sentido muito quando Nanna conta a “vida das casadas”, ao contrário das freiras que vivem num espaço regrado, e permissivo frente ao prazer sexual, no matrimônio vemos como as mulheres burlavam suas proibições. Uma forma de alcançar a vida liberta era através da viuvez, algumas vezes provocada esse era o momento de libertação, o momento da perversidade feminina, tal qual o relato de Nanna, no qual uma senhora com o marido doente, acabou dando um jeito de terminar o sofrimento dele (e dela), para no fim “[...] como uma cadela no cio, caiu na gandaia. Como não tinha parentes, nem do lado do marido, nem do seu lado, ficou livre e desimpedida e todos pensaram que ficara louca pela perda do marido⁵³” (ARETINO, 2006, p.82). Também em outras passagens a perversidade feminina se presentifica nas suas atitudes, como diz Nanna:

Aprendi em três meses... que nada, em dois, em um só, tudo o que se pode aprender da “arte de conquistar”, de fazer amigos, de afrouxar os cordões de suas bolsas, de depenar, de deixar esperando, de chorar rindo e de rir chorando [...]. Vendi minha

⁵³ [...] con un animo di cagna rabbiosa se ne gi in chiasso, lo dirò pure. Nè avendo dal canto suo, nè da quel del marito, parenti che valessero due denari, vi si stette senza impaccio, indicando la gente, che fosse impazzita per il dolore de la morte di esso.

virgindade mais vezes que certos padrecos sacanas vendem sua primeira missa. (ARETINO, 2006, p.103).

Aretino expõe o sexo de maneira literal com os *Sonetos*, mas também na narrativa de *Pornólogos I* o sexo é conduzido a se apresentar como habitual, presente em diferentes extratos da vida e sociedade. Tal como a decepção da camponesa “[...], quando soube que a cevada preparada para ela fora comida por outra, foi para casa com comichões no rabo, e ficou um ano sem falar com a patroa⁵⁴” (ARETINO, 2006, p.79). A colocação do autor emite uma posição frente à prática sexual: cheia de metáforas que ao mesmo tempo expõe o pensamento das personagens, a indignação dela por ter sido “passada para trás” pela patroa.

É possível destacar outra passagem do texto em que Nanna aflora sua sexualidade praticando com uma espécie de “brinquedo sexual” juntamente com uma colega do convento: “[...] folheamos com tanto prazer que ficamos loucas de vontade de experimentar algumas daquelas posições, e o jeito foi recorrer aos instrumentos de vidro⁵⁵” (ARETINO, 2006, p.47). Essas são passagens que contribuem para pensarmos qual o teor dessa literatura, e justamente como a sexualidade feminina avança ultrapassando os padrões estabelecidos e julgando suas ações.

Agir de acordo com as vontades da carne vai de encontro com essa insistente normatização que coloca os corpos a atuarem sempre da mesma forma, proibindo seus avanços. Preciado informa que só em 1868 as instituições médicas diagnosticaram “[...] esse acidente ‘*contranatura*’ como estruturalmente ameaçador para a estabilidade do sistema de produção dos sexos [...]” (PRECIADO, 2014, p.30). Esse “perigo” identificado no século XIX colocava em oposição “[...] a perversão (que nesse momento inclui todas as formas não reprodutivas da sexualidade, do fetichismo ao lesbianismo, passando pelo sexo oral) à normalidade heterossexual” (PRECIADO, 2014, p.30). Observadas essas circunstâncias, é preciso procurar para além dessas colocações como essas práticas “*contranatura*” estabeleceram-se também na literatura de Aretino, três séculos antes de serem preocupantes para a medicina.

Nos *Pornólogos*, a diversidade de iniciativas sexuais se consolida ainda na primeira parte do texto. No decorrer da narrativa de Nanna, encontramos um panorama mais voltado ao feminino como alvo de regulamentações, por isso a personagem se torna mais ardilosa e menos

⁵⁴ [...] che l'orzo apparecchiato per lei, era stato mangiato da altri, se ne tornò a casa, che pareva che le fosse stato cotto il culo co' ceci, e tenne la favella uno anno a la padrona.

⁵⁵ Io imparai in tre mesi, anzi in due, anzi in uno tutto quello, che si può sapere in dar martello, in farsi amici, in far trare, in piantare, a piangere ridendo, e a ridere piangendo [...] e vendei più volte la mia verginità, che non vende un di questi pretacci la messa novella.

sedenta. Mas é no convento que essas práticas “contranatura” são escancaradas, tal qual o momento em que a “[...] Abadessa lhe agarrou a relíquia, aproximou-a da boca e passou a beijá-la suavemente, e encantada com a coisa, passou a mastigar e a morder de leve⁵⁶ [...]” (ARETINO, 2006, p.31). As práticas orais são apresentadas com mais sutileza e menor frequência, mas continuam apresentando a forma *bestial do amor*. Já os *Sonetos* apresentam diferentes representações de sexo a três; no soneto nº15 explica-se como esses três “amantes” encontrarão prazer juntos,

[...]
Tola não te achará a sábia gente
De a dois amantes dar igual prazer.
Um por detrás e outro pela frente

É coisa inteligente
Ao mesmo tempo três serem servidos,
Eles e tu, em ambos os sentidos.
(ARETINO, 2000, p.81)

As formas não reprodutivas, repudiadas pela Igreja, se fazem presentes e se evidenciam através do caráter literário frente ao imaginário do momento. Essas formas de prazer não reprodutivos enchem as páginas: o ânus nas obras de Aretino, tem grande relevância. Nos *Sonetos* a escrita de Aretino personifica a cena, com suas palavras retas e sem voleios, *Pornólogos I* apresenta “timidamente” as práticas sexuais envolvendo o ânus, pelo uso de metáforas na exibição das cenas. A personagem principal, Nanna, apresenta como foi umas das suas relações enquanto esteve no convento “[...] ele me fez três vezes, modéstia à parte, duas à antiga, e uma à moderna⁵⁷” (ARETINO, 2006, p.38). A citação à “moderna”, deixa a entender que a prática faz referência ao ânus, pelo processo histórico conhecido, além de o próprio tradutor trazer essa informação em nota. É visível como o ânus é emblemático, pois “[...] na sociedade moderna existe toda uma subcultura de atitudes e gostos sexuais que tem como foco unificador justamente os deleites ‘desviantes’ [...]” (LEITE JÚNIOR, 2006, p.232). O mistério que paira sobre os deleites desviantes, é o que em grande medida, realça a curiosidade do leitor, daquele que talvez não consiga efetivar suas vontades, principalmente se tratando do ânus como meio de prazer.

As práticas sexuais são variadas, o toque sutil na escrita de Aretino presentifica o ânus através da metáfora. Nanna explica que “no melhor da história, ele havia tirado a torneira da

⁵⁶ [...] Badessa, gli grapò la reliquia, e porgendole la bocca, la basciava soavemente, e imbertonata di essa la masticava, e la mordeva [...].

⁵⁷ [...] egli me lo fece ter volte, con riverenza parlando, due a la antica, e una a la moderna [...].

frente do barril e quis enfiá-la pelos fundos [...], cravou-lhe a vara pelos fundos da padaria⁵⁸” (ARETINO, 2006, p.30-31). Os trechos valorizam a prática que se afasta do natural, deixando claro que a sua função é o prazer. Preciado atesta a necessidade de “Difundir, distribuir e colocar em circulação práticas subversivas de recitação dos códigos e das categorias de masculinidade e de feminilidade naturalizadas no âmbito do sistema heterocentrado [...]” (PRECIADO, 2014, p.36). Aretino, com seus textos, contribuiu, de certa maneira, para essa difusão de práticas subversivas frente às já naturalizadas, evocando um discurso não condizente com seu lugar.

Por isso, se fosse possível colocar em algum tipo de escala, talvez as práticas sexuais envolvendo o ânus seriam consideradas as mais perversas na concepção cristã, pois é uma prática possível de realizar entre quaisquer indivíduos, quando não há reprodução só o prazer como finalidade. Dessa maneira, apresentar o ânus como possibilidade viável de prazer abre novas perspectivas para que os corpos não tenham lugares taxados como únicos possíveis de prazer. Desconstrói-se assim o binômio que coloca um lugar para corpos masculinos e femininos, permitindo a eles transitarem pelo prazer. Segundo Preciado,

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. (PRECIADO, 2014, p.32).

Assim, Preciado elege o ânus como espaço primordial, apresentando-o como meio de dar e receber prazer por excelência, ressexualizando-o: privilegiado por não estar condicionado a uma prática normatizada nem em um gênero específico. É interessante refletir sobre como as práticas sexuais apresentadas por Aretino se inserem nessa lógica, justamente ao partir da sexualização do ânus. No entanto, a lógica contrassexual aplicada por Preciado não condiz em sua totalidade com as práticas que Aretino evoca. Ainda assim, são grandes as semelhanças na análise que se faz a respeito das práticas sexuais onde o ânus é envolvido.

Da mesma maneira que se ressexualiza o ânus, Preciado nos apresenta outra categoria para entender o gênero e o sexo como um não lugar: seria a *Dildotectônica*, que “do ponto de

⁵⁸ Egli in sul più bello de lo spasso, le aveva cavato lo stoppino de la botte, e lo volea porre nel vaso del zibetto [...], le ficcò il piantone nel fosso ristorativo.

vista heterocentrado, o termo [...] pode designar qualquer descrição das deformações e das anormalidades detectáveis [...].” (PRECIADO, 2014, p.49). Dessa maneira, ao refletir sobre esse ponto específico nas obras de Aretino, propõe-se indagar em que medidas essas práticas que envolvem para além do ânus, como outros objetos e a própria instrumentalização do corpo atuam sobre os indivíduos sendo taxadas de “normais” ou “anormais”. Usar das mãos e dos dedos retrata a ampliação do corpo, porções de material humano empregados em si e no outro para o simples deleite. Ainda que, às vezes, toda tentativa de consumir o ato seja infrutífera, como um caso complicado que Nanna descreve relatando todas artimanhas conhecidas por ela, sem sucesso, “não adiantava nada acariciá-lo e boliná-lo, enfiar o dedo no seu apito ou por baixo do badalo”⁵⁹ (ARETINO, 2006, p.126). O tom irônico e satírico se confunde no ato sexual, talvez a proposta de Aretino fosse realmente satirizar essa mulher, essa sociedade, visto que

[...] a pornografia moderna inicial divulgava a imagem de um “mundo de cabeça para baixo”, e seus componentes fortemente satíricos eram indicadores de hierarquias sociais mutáveis e de vicissitudes da cultura intelectual e política na complexa rede de Repúblicas e Cortes que constituíam a Itália renascentista (FINDLEN, 1999, p.55).

Assim, essas cenas tentavam compor, entre outras coisas, indicadores das mudanças na sociedade. Rupturas que podem ser relacionadas com a proposta de Preciado, pois a “Dildotectônica se propõe identificar as tecnologias de resistência (que, por extensão, chamaremos de ‘dildos’) e os momentos de ruptura da cadeia de produção corpo-prazer-benefício-corpo nas culturas sexuais hétero e *queer*” (PRECIADO, 2014, p.49). Nas obras de Aretino observa-se essa ruptura com o sistema vigente quando vemos cenas que envolvem elementos não admitidos por uma cultura cristã para obtenção do gozo e relacionamentos voltados unicamente ao prazer.

Portanto, a *dildotectônica* contribui para a identificação dessas tecnologias exteriores aos corpos que fazem parte de diferentes práticas sexuais e que podem envolver elementos incomuns a elas (como o dildo). E não só esse envolvimento: é possível pensar todo o corpo como sexual, não designando partes específicas para o gozo. No soneto nº20, já mencionado anteriormente, essa postura com relação ao corpo fica claro, Aretino nos diz:

Dá-me essa língua, apoia os pés no muro,
Cerra as coxas, aperta-me ao teu peito,
Deixa que fique de través no leito,

⁵⁹ Né gli giovava menare, né rimenare, né dito nel fischio, né sotto i sonagli.

Que de al que não foder eu me descuro.⁶⁰
 [...] (ARETINO, 2000, p.91).

É a partir disso que o prazer pode ser questionado na obra de Aretino, pois segundo Preciado “o dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno” (PRECIADO, 2014, p.78). Assim, o objeto é corpo e também se desloca dele sendo mais do que referência à parte do corpo, torna-se a própria fonte de prazer. A cena presentifica a ação de uma prática sexual que não tem outra pretensão a não ser chegar-se ao gozo. Encontrar meios para o prazer é o que de mais diverso há na obra de Aretino. O escritor não poupou sua criatividade ou vivência para expor cenas que chocariam seus leitores ou os agraciariam. Tendo em vista essa dinâmica, percebe-se quanto esses modos “contrassexuais” estão situados em outras localidades no tempo. De acordo com Preciado, “A contrassexualidade não fala de um mundo por vir; ao contrário, lê as marcas daquilo que já é o fim do corpo [...]” (PRECIADO, 2014, p.24). Assim, a moção que Aretino faz com relação as práticas sexuais represente já um desenvolvimento de práticas que excedem o sistema heterocentrado, práticas estas que Preciado apresenta como contrassexual.

Visto isso, entende-se que as práticas sexuais concebidas ao longo do tempo e de formas diversas são acolhidas comumente e desenvolvidas nas sociedades. Porém, sua pluralidade de formas e indagações não se caracteriza da mesma forma em todos os espaços. Mesmo assim, encontramos nas práticas sexuais um caminho para o comum, pois “pela noção de ‘fábrica do sensível’, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas (RANCIÈRE, 2005, p.63). E as práticas sexuais são esse entrelaçamento desenvolvido nas atividades particulares e coletivas dos indivíduos. Sua função inicialmente natural de reprodução não é válida para esse comum, mas sim a atividade que, por sua vez, procura o prazer. Nesse sentido, a busca pelo prazer não só caminha por práticas contrassexuais, mas também no sistema heteronormativo, reafirmando a prática sexual como comum.

E isso também se dá por meio de um discurso de valorização das práticas sexuais marginalizadas, no qual o prazer é o eixo central. Para Preciado, o prazer não estaria somente voltado aos órgãos reprodutivos, o corpo todo se torna sexual, possível e passível de prazer. Da mesma forma, para Aretino há meios que fogem o padrão para se efetivar o prazer.

⁶⁰ Danni la lingua, punta i piedi al muro, / Stringi le coscie e tiemmi stretto stretto, / Lascia che vada a traversare il letto, / Chè d'altro che di foter non mi curo.

A reconquista do ânus como centro contrassexual de prazer tem pontos comuns com a lógica do dildo: cada lugar do corpo não é somente um plano potencial no qual o dildo pode se deslocar, mas também um orifício-entrada, um ponto de fuga, um centro de descarga, um eixo virtual de ação-paixão (PRECIADO, 2014, p.32).

Preciado compreende que o corpo é sexual, que não deveriam ser designadas zonas específicas para obtenção de prazer, mas sim que o incentivo fosse em ampliar as zonas erógenas, propiciando diferentes meios de encontrar o gozo. Nos textos de Aretino, é possível observar essa discussão, pois o autor aborda uma variedade de formas sexuais, diferentes posições frente ao sexo, com o único intuito de disseminar o prazer por excelência. Ao olhar para as obras de Aretino, o prazer apresentado nos textos é evidente, mas oferecidos de maneiras distintas na escrita dos *Sonetos Luxuriosos* e dos *Pornólogos I*. Nos *Sonetos* a representação é explícita e literal, visto o soneto nº 10.

Eu o quero no cu. Mulher, tu me hás
De perdoar se evitou tal pecado,
Pois isso é iguaria de prelado
A quem já outro gosto não compraz⁶¹
[...]
(ARETINO, 2000, p.71).

Quando Aretino traz a prática sexual envolvendo o ânus como iguaria, ele apresenta as místicas que podem envolver esse tipo de prática. Por muito tempo visto como bestial, essa “iguaria” concebe o prazer como único e fundamental, não há outras motivações a não ser a plenitude do prazer. Essa exaltação do prazer também fica visível no soneto nº12.

Mete e volta a meter o teu caralho
No cu desta que em cona não o goza
Porque esta fôdedura é mais gostosa;
Praz à mulher a quem praza o caralho⁶²
[...]
(ARETINO, 2000, p.75).

Aqui, percebe-se a voz de uma mulher clamando pelo seu amado, novamente o “cu” é o meio para alcançar o prazer. A presença da mulher que clama pelo prazer através do ânus representa a quebra dos parâmetros, mesmo sendo a escrita feita por um homem, temos uma personagem mulher que em algum grau efetiva sua voz na busca pelo prazer. Essa impressão

⁶¹ In cul lo voglio. Mi perdonerai, / Donna, io non vuo' far questo peccato, / Perchè quest' è sol cibo da prelato, / Ch' hanno il gusto perduto sempremai.

⁶² Spingi e rispingi e spingi ancora il cazzo / In cul a questa, che mai l' ebbe in potta, / Chè questa fottitura è la più ghiotta, / Che piacque a donna, a cui bem piacque il cazzo.

acontece, no primeiro momento, pela participação da voz feminina, e trazê-la para o primeiro plano indica uma exposição do feminino não só passivamente, mas ativa na relação proposta pelo soneto. Da mesma forma que em *Pornólogos* a Abadessa faz o pedido, é ela que propõe o ato, seu fetiche se mostra claro quando diz “Quero ralar esse queijo no meu ralador, com a condição que você enfie seu arpão no pandeiro do seu filhinho espiritual⁶³” (ARETINO, 2006, p.32). A mulher tem destaque e o fetichismo apresentado em suas palavras mostra a sua vontade de participar de uma relação, ao que parece como *voyeur*, entre dois homens, seu alcance do prazer está também, no prazer do outro.

Assim, o dildo se toma, pouco apouco, um vírus que corrompe a verdade do sexo. Não é fiel à natureza dos órgãos. É o servo que se rebela contra o dono e, propondo-se como via alternativa de prazer, toma irrisória a autoridade deste. Não existe utilização natural do dildo. Não há orifício que lhe esteja naturalmente reservado. A vagina não lhe é mais apropriada que o ânus (PRECIADO, 2014, p.83).

Logo, a sexualização de práticas que se valem de outros meios que não o tradicional - homem/ mulher, pênis/vagina - são compreendidas como também fora de lugar - termo utilizado anteriormente com relação a pornografia por Lapeiz e Moraes. Elas extrapolam os limites propostos inicialmente pela Igreja, e são ainda dissipados atualmente por diferentes meios. No soneto nº 22, mesmo sendo a escrita direta, o ânus é apresentado também como sensual.

[...]
Faz de mim o que tenhas por tenção;
Em cona ou cu, a mim me importa pouco
Onde busques alívio do tesão.⁶⁴
[...]
(ARETINO, 2000, p.95).

Enquadrar o texto em algum parâmetro se insere em questões mais profundas, pois a veiculação aberta das práticas sexuais, denota como o sexo é motivo de discussão quando parte para o meio público. Quando está “fora de lugar”, as práticas expostas por Aretino encontram essa lógica, evocando o obsceno por meio da literatura. Preciado também entende essa exposição do sexo, visto que “os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas” (PRECIADO, 2014, p.31). Assim, a existência de uma norma reguladora, em contrapartida à veiculação de certas

⁶³ Io voglio (disse ella) grattugiare questo formaggio con la mia grattugia, con questo che tu metta l'arpione nel timpano del tuo figliuolo spirituale.

⁶⁴ Fottimi e fa di meciò che tu vuoi / O in potta o in cul, ch'io me ne curo poco / Dove che tu ci facci in fatti toui.

práticas relacionadas ao sexo, extrapola essas convenções ao trazer as mais variadas relações sexuais para o meio público qualifica como uma quebra de lugar.

Nisso, mesmo já sendo mencionado direta e indiretamente nesse trabalho, é Nanna em *Pornólogos I* que, devidamente, nos apresenta e evoca o objeto de vidro: “Ao contemplar o negócio de vidro, senti que fiquei excitada, pois o que vira daria para excitar todo o eremitério dos Camaldulos. E a força de o contemplar, caí em tentação⁶⁵” (ARETINO, 2006, p.27). É assim que Nanna encontra o prazer: ao observar o objeto que não é outro senão aquilo que representa, é o meio para sua satisfação. Mas essa relação com o objeto está condicionada ainda com alguns princípios cristãos, pois é um momento de ruptura; então há presença de novos elementos nessa cultura, contudo, não se abandona doutrinas presentes no ideário. Nanna exhibe essa contradição: “Quando entrou tudo, pensei que fosse morrer de uma morte mais doce que a vida das beatas. [...] vi que estava coberta de sangue e quis gritar minha confissão⁶⁶” (ARETINO, 2006, p.27). Assim, Nanna já estaria ciente da necessidade da confissão de seus atos, algo que, segundo Foucault, é “[...] o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no Ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo.” (FOUCAULT, 1988, p.66-67).

Nos *Sonetos* não há referências claras ao uso de objetos nas relações. Entretanto, outras práticas são projetadas como a masturbação.

[...]

Insossa brincadeira!
Pois não sabes, meu puto, que é malsão
Fazer boceta e cu a própria mão?⁶⁷
(ARETINO, 2000, p.57)

A masturbação usando da mão também seria uma extensão do dildo, pois faz com que o próprio corpo seja ele mesmo seu complemento, assim o indivíduo na sua solidão encontra o caminho para o gozo. Em *Pornólogos* a mão também encontra prazer, porém, igualmente o ar é irônico, a mão é um consolo para quem não consegue atingir qualquer que seja o orifício. Nanna, ainda aprendendo o seu ofício, deixou um cliente irritado. “Ele ficou tão furioso que se atirou aos pés da cama, acocorou-se com a cabeça para dentro e a bunda para fora e, com a mão, satisfez o desejo que pretendia satisfazer dentro de mim, depois de ter feito sozinho o que

⁶⁵ Mirando il cotal di vetro mi sentii tutta commovere, benché ciò che io vidi, avria commosso l'ermo di Camaldoli, e mirando caddi in tentazione.

⁶⁶ in quello suo entrare credetti morire d'una morte più dolce, che le vita beata. [...] lo veggo tutto sangue: allora si che fui per gridare confessione!

⁶⁷ Povera mercanzia! / Nonlo sai tu, coglion, ch'è um gran marmota / Colui che di sua man fa culo e potta.

deveria ter feito comigo;”⁶⁸ (ARETINO, 2006, p.99). Da mesma forma que o dildo é objeto que se projeta para além do corpo, propiciando o prazer e fazendo com que Nanna exponha a dualidade desse momento. As mãos também fazem parte dessa prática sexual, que vai além dos lugares pré-definidos para obtenção de prazer e da não necessidade do outro. Para Preciado “É preciso desterritorializar o sexo. Então, tudo é dildo. Tudo se torna orifício” (PRECIADO, 2014, p.86). O prazer não permanece estagnado em pontos específicos do corpo como se deseja, e sim circula entre os dedos, barriga, boca “Tudo se torna orifício”, tudo é prática sexual.

⁶⁸ [...] con tanto suo furore, che acconciossi su la sponda del letto, spingendo il capo inanzi, e il culo in fuori, rannicchiate le gambe, la voglia che voleva cavarsi meco, si cavò con la sua mano, e fatto a lei quello, che aveva a fare a me.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura se faz presente no cotidiano: ela representa uma forma de expressão riquíssima em detalhes, seja da sua própria vivência, seja da vida que pretende narrar. Em um movimento relativamente recente, a literatura como objeto historiográfico ganha força através da chamada *nova história cultural*, e as possibilidades junto a essas fontes são ampliadas. Ao expandir o escopo documental, fazendo com que não só a literatura, mas toda uma série de documentos possam ser ressignificados, as possibilidades de pesquisa se mostram mais propensas ao diálogo. No trabalho do historiador, ressignificar, manusear o objeto faz parte do seu fazer pois, segundo Michel de Certeau, “esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto” (CERTEAU, 1982, p.81). O historiador, nesse caso, desloca a literatura do seu estatuto de arte, para o lugar de documento, um lugar onde pode ser vista como um objeto artístico, mas também um potencial documento historiográfico.

Ao refletir sobre essa condição da literatura como documento, também se pensa no tipo de literatura ao qual esse trabalho se dedicou a estudar (diferentes colocações sobre si, uma literatura erótica, pornográfica, obscena). Os discursos que recaem sobre o sexo pretendem posicioná-lo, muitas vezes, a partir de um julgo de valor. O obsceno tem conotações diferentes e depende do seu observador e da função que ele deseja lhe atribuir. Tratando-se de Aretino, a função obscena de seu texto transcende essas categorias pré-definidas, pois, sua função transgressora perpassa as diferentes delimitações atribuídas ao erotismo e a pornografia.

Não seria exagerado determinar que de fato Aretino seria um pornógrafo, ao verificar o conteúdo contestador e subversivo de seu trabalho, num contexto cristão do século XVI. Contudo, esse texto evoca mais do que um conteúdo político, mais do que a oposição de um autor contra os moralismos puritanos e as imposições normativas. O texto vive em diferentes tempos, clama por se fazer ouvido sempre, não é um objeto estagnado, uma pedra no meio de um caminho. É uma chama que insiste em brilhar, ora com mais vivacidade, ora fraquejando no cintilar. Mas sempre viva, sempre em movimento.

O tempo é o mote que circunda o trabalho do historiador, permitindo que se encontre respostas escondidas em meio a diferentes tempos que representam muito mais que sua fala, pois “o que produz o excesso do acontecimento da palavra é a impossibilidade de ver o vazio que só a causa e a ciência conseguem ver [...]” (RANCIÈRE, 2014, p.60). É através do tempo

que as fontes são atravessadas pelas palavras, onde diferentes vozes se encontram no documento.

É essa dedicação em meio a tantas camadas de terra que faz do trabalho frutífero, ao ver que a fonte não se cansa de manifestar-se no agora, uma vez que ela é tão passado quanto presente, genuína representação da circulação do tempo. Não só a pluralidade de tempo que é encontrada nos documentos, “o espaço da historicidade é em primeiro lugar, um espaço simbólico, uma superfície de inscrição do tempo como produtor de sentido” (RANCIÈRE, 2014, p.125). Sendo assim, temos hoje em nossas mãos dois textos figurados de sentidos, que circularam em um ambiente cristão italiano do século XVI, esse foi o ponto de partida sobre o local da produção das obras sabido por nós. Ao posicionar as obras de Aretino nesse “emaranhado temporal”, observa-se toda sua transitoriedade, desde seu lugar de origem, com séculos de distanciamentos entre nós e a sociedade na qual tais textos foram produzidos. Novos parâmetros estavam começando a ser desenhados e o Renascimento permitiu a aparição de elementos que não condiziam ainda, de certa forma, com a configuração social do período. Assim, visualizamos com Pietro Aretino transpareceu diferentes situações em suas obras, as quais tencionavam noções ainda difíceis de situar em seu tempo. Principalmente relacionadas ao sexo, as práticas sexuais e ao feminino, sabido que são assuntos inseridos nesse período de mudanças, mas ainda com a presença de uma unidade reguladora, representada sobretudo pela Igreja.

O percurso decorrido pela fonte através desta pesquisa passa por um contexto histórico italiano, onde a posição social buscada pelo autor conflitava com sua posição política. Os elementos satíricos que invadem sua obra mostram como o autor lidava com a problemática social. O humor foi usado como rechaço, como forma de denegrir a imagem do outro, de reafirmar as mazelas latentes desse moralismo falido. Da mesma forma que tentou negar a posição da língua nos seus escritos, algumas vezes de maneira literal ao longo dos textos, satirizando os cânones, mesmo que não tenha conseguido fugir totalmente deles. Atravessando todo o fluxo renascentista que o inspirou de maneiras diversas, a pesquisa avança na disparidade entre as práticas sexuais explícitas e o tempo que elas simbolizam.

O sexo que Aretino traz diverge. Diverge da Igreja reguladora de outrora, diverge da bancada evangélica de hoje. A sexualidade mostra-se em facetas variadas e o que faz Aretino é expor, desvelar, as práticas privadas tornando-as públicas. O prazer delineado pelo autor beira a loucura, pois extrapola todo e qualquer pudor para chegar-se ao prazer. A dissidência em que as práticas sexuais são vistas demonstram isso, uma vez que o deleite é tido pelo corpo,

atravessando barreiras normativas. O corpo é o meio, indo para além das predefinições de gênero contemplando somente o prazer. Assim, nesses moldes onde a prática sexual não tem finalidade reprodutiva é que visualizamos a efetividade orgástica que se encontram os personagens. São momentos que corpos se divergem, se colocando em posições que representam somente o prazer. Para Preciado,

A descoberta do dildo introduz no sistema heterocentrado a possibilidade de repetição ao infinito de um significante sexual. Assim, o falo é devorado pela mesma força transcendental que o havia naturalizado. Como o capital, como a linguagem, o dildo busca somente sua própria expansão polimorfa; ignora os limites orgânicos ou materiais; agarra-se a tudo para criar a diferença, gera a diferença por todos os lados, mas não se identifica com a própria diferença. É trânsito e não essência. (PRECIADO, 2014, p.84)

Ao refletir sobre o sexo e as práticas sexuais como lugar comum ao indivíduo, encontramos meios de problematizar esse encontro, pois a sexualidade também é um lugar de disputa. De acordo com Preciado, “o sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros [...]” (PRECIADO, 2014, p.25). Essas zonas erógenas pré-definidas são questionadas através da obra de Aretino, na qual se encontram outras práticas que tencionam esses meios.

Essas cenas descritas nas obras evocam uma sexualidade diversa que se corporifica em outros meios, tal qual a literatura. Pois antes de assumir uma corporeidade, essas representações nos mostram uma vivacidade que assume forma no imaginário de quem as lê, permitindo sua vivência. “Diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16). Essa concepção abordada pode se encaixar na experiência literária, pois se encontra a partir da leitura uma maneira de acesso ao momento descrito pelo texto, “[...] no papel central que o imaginário desempenha na construção deste ter sido que vem a ser o passado, colocando-se no seu lugar e figurando como se fosse a realidade” (PESAVENTO, 2007, n.p.). As proposições encontradas nos textos excedem o ambiente literário e representam em parte concepções que se estendem do autor ao leitor.

O trajeto do documento se confunde com a própria existência do autor, repleta de divergências entre o autor e a sociedade vigente. O puritanismo que ainda circulava, tomava uma forma corpórea através do *Índex*, era combatido por uma escrita satírica, em que o riso e as práticas sexuais compartilhavam uma fórmula de rechaço ao autoritarismo moral. Essas atitudes

também desembocaram na formação da escrita de Aretino, usada como forma de contraposição aos cânones estabelecidos

Uma complexa realidade que tomou forma nessa relação em que a obra de Aretino é atravessada. As práticas sexuais se desdobram em questionamentos que, como visto, atravessam tempos diversos, chegando a contemporaneidade. O próprio suporte literário permite essa transição, uma vez que o documento exaure em temporalidades que encontram nos avanços e retrocessos da fonte sua vivência. São nas ações subentendidas entre as práticas sexuais que foi possível desmistificar e tencionar os padrões pré-estabelecidos, não só entre as relações físicas, mas também nas relações sociais.

Essa confluência de fatores destacou o potencial multitemporal da literatura, e como diversos outros materiais são atravessados por essa temática, mesmo separados pelo tempo, as práticas sexuais se mantem como fórmula combatente, pois é nessa multitemporalidade que se fez possível evidenciar a diferença. Uma fórmula que encarna também na ironia e a sátira como um complemento que contribuiu para a efetivação de um discurso que intentava se contrapor a uma norma reguladora. A proposta de ressexualizar o ânus de Preciado é o que levou, em um primeiro momento, essa aproximação de gerações, de tempos entre ele e Aretino, fazendo com que a literatura renascentista se apresentasse entre discussões presentes. Resistindo de formas diferentes e, ao mesmo tempo, correspondentes, Preciado e Aretino usam das práticas sexuais, do obsceno, daquilo que foge a norma para concluir que nesse emaranhado de ações a complexidade do prazer se manifesta.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

ARETINO, Pietro. **La Prima Parte De Ragionamenti Di M. Pietro Aretino**. Biblioteca Nacional da Áustria. 1584. Disponível em: <
https://books.google.com.br/books?id=5uFfAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 14 jan. 2019.

_____. **Pornólogos I**. Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sobre os Três Estados da Mulher. São Paulo: Degustar, 2006.

_____. **Sonetos Luxuriosos**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (Edição Bilingue).

_____. **Sonetti Lussuriosi**. Biblioteca Pública de Nova York. 1792. Disponível em: <
https://play.google.com/books/reader?id=n4IHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PA3> Acesso em: 14 jan. 2019.

ARETINO, Pietro. **Il primo libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. Editora Matteo il Maestro, 1609. Universidade Complutense de Madri.

BUONARROTI, Michelangelo. **Cartas Escolhidas**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Seleção, tradução e notas: Maria Berbara.

Referência

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. Tradução: Davi Pessoa. Ebook.

ALAVARCE, Camila da Silva. Ironia. In: **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ANASTÁCIO, Vanda. Pensar o Petrarquismo. in: **Revista Portuguesa de História do Livro**, ano VIII, nº16, Lisboa, Centro de Estudos de História do Livro e da Edição, 2005.

APOLLINAIRE, Guillaum. **L'oeuvre du divin Arétin**. Paris: Bibliothèque des curieux, 1909. Ebook.

ARRIGONI, Maria Teresa. **Dante, Petrarca, Boccaccio e a tradução**. Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, v. VIII, p. 29-39, 2003.

BAYER, Andrea. Introduction: Art and Love in Renaissance Italy. In: **Art and Love in Renaissance Italy**. New Haven: Yale University Press, 2008.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: LPM, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BERBARA, Maria. Correspondência: 1531-1542. In: **Cartas escolhidas**: Michelangelo Buonarroti. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Unifesp, 2009.

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **O Decameron de Giovanni Boccaccio e o olhar transcriador de Pasolini**. Fronteiras: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP nº 17, dezembro de 2016.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**: 10 novelas selecionadas. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução: Maurício Santana Dias.

BOLZONI, Lina. **The Gallery of Memory**: Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

BOURCIER, Marie-Hélène. Prefácio. In: PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

BRANCO, Lucia. **O que é erotismo**. São Paulo: Cículo do Livro, 1984.

BROUWER, Maria Catharina. **Pietro Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) su Sansovino, Tintoretto e Tiziano**. Tesi di laurea, dipartimento di italianistica. Università di Utrecht, 2005.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CACHEY, Theodore. Prose della volgar lingua (1525) Dialogue by Pietro Bembo. In: MARRONE, Gaetana. (org.) **Encyclopedia of Italian literary studies**. New York: Routledge, 2007.

CALVINO, Italo; MORANTE, Elsa; MORAVIA, Alberto. **Sobre o erotismo na literatura**. Cadernos de Leituras n.24. Edições Chão de Feira, [20--]. Apresentação, seleção e tradução: Davi Pessoa.

CARNEIRO, Henrique. Amor, sexo e moral medico-clerical na época moderna. **Revista de História**, São Paulo n.132, 1995.

CASIMIRO, Giovanna Graziosi. A multi-temporalidade do museu: meio expositivo e realidade mista. **Museologia & interdisciplinaridade**. Vol.III, n.6, 2015.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
 CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso (org.) **A história contada**: capítulos de História social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7-13.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel. 2.ed. 2002.

_____. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo, Martin Fontes. 1992.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual**: Essa nossa (des)conhecida. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

DIAS, Maurício Santana. Introdução: O mundo que Boccaccio inventou. In: BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**: 10 novelas selecionadas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DEJEAN, Joan. A politização da pornografia: L'École des filles. in HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia**: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500-1800. 1.ed. São Paulo, Hedra, 1999.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira. Arte & manhas da ironia e do humor. In: **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. p.17-50.

ECKERT, Lena. Pós(-)anarquismo e as práticas contrassexuais de ciborgues na dildotopia. **Revista Ártemis**, Edição V. 13; jan-jul, 2012. pp. 90-108.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. in: PINKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina. (org.) **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015.

FERREIRA, Daniel Wanderson. Formas de expressão do corpo. In: **As Matrizes Discursivas do Pensamento de Sade**. Rio de Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010. p. 30-78.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. In: HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia**: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500-1800. 1.ed. São Paulo, Hedra, 1999.

FLANDRIN, Jean-Louis. **O sexo e o Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FLORES, Maria Bernadete. Da revolta contra o tempo histórico à potência do anacronismo na escrita da história. **Revista Bilros**, Fortaleza, v. 5, n. 10, p. 175-193, set.-dez., 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

HARTOG, François. Memória, história, presente. In: **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HELLER, Agnes. **O homem do renascimento**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**. 1.ed. São Paulo: Hedra, 1999.

_____. **A invenção dos direitos humanos**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

_____. (org.). **A nova história cultural**. São Paulo, Martin Fontes. 1992.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Editora Ulisseia, 1985.

JESI, Furio. A festa e a máquina mitológica. **Boletim de Pesquisa NELIC**. Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2014v14n22p26/29476> Acesso em: 10 jul. 2017.

KOSELLECK, Reinhart. Existe uma aceleração da história? In: **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: Hunt Lynn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo, Martin Fontes. 1992.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

LAQUEUR, Thomas. **La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Edición Cátedra, 1994.

LARIVAILLE, Paul. **Pietro Aretino**. Nel cinquecentenario della nascita, tomo I, Roma: Salerno Editrice, 1995.

LEITE, Jorge Júnior. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. **Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira**. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de letras e artes. 2007.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAIS: Adatauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

MARAZZINI, Claudio. **La Lingua Italiana**. Profilo storico. Bologna: Il Mulino, 1994.

MORAVIA, Alberto. Presentazione di Alberto Moravia. In: ARETINO, Pietro. **Ragionamenti sei giornate**. A cura di Romualdo Marrone. Roma: Newton Compton Editori, 1993.

MEDEIROS, Afonso. Apontamentos para para uma cartografia da história da arte porno-erótica. **Encontro nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, v. 19, p. 460-474, 2010.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Ebook.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In ALLOA, E. (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORAES, Eliane Robert. **A pornografia**: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, exibido pela TV Cultura, em 2004. Cultura Marcas, 1 dvd, 55 min.

_____. **O Efeito Obsceno**. Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003.

_____. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

OLIVA NETO, João Ângelo. **Falo no Jardim**: Priapéia grega, Priapéia latina. Cotia: Ateliê Editorial, Editora da Unicamp, 2006.

PAES, José Paulo. Notícia Biográfica. In: ARETINO, Pietro. **Sonetos Luxuriosos**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. **Caos**. São Paulo: Editora Braisliense, 1982.

_____. L'estetica dell'osceno. In: **Descrizioni di descrizioni**. A cura di Graziella Chiarcossi. Milano: Garzanti Editore, 2006.

PELLEJERO, Eduardo. **Perder por perder** (e outras apostas intelectuais). Natal: EDUFRN, 2017.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos pagu**. n.4, 1995: pp. 9-28.

_____. **Minha história das mulheres**. Editora contexto. 2007.

PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. **O mundo como texto: leituras da História e da Literatura.** Revista História da Educação, n.14, 2003. p. 31-45. Disponível em: <
<http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220/pdf> > Acesso em: 10 set. 2018.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor romântico x deleite dos sentidos - Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972).** (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná. 2005. Disponível em <
<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/6057/disserta%C3%A7%C3%A3o%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1> > Acesso em: 03 jan. 2019.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual.** São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas, Florianópolis**, n.19: 11-20, janeiro-abril/2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental, 2005.

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo.** Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-49.

_____. **Os nomes da história: ensaio de poética e saber.** São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RAMOS, Maria Bernadete. O mito de Adão e Eva revisitado: acerca do masculino e do feminino na cultura da nação.v.9, n.9. **Revista Esboços.** 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade.** 20(2), jul-dez, 1995, pp. 71-99.

_____. **História das mulheres.** In: BURKE, Peter (org.) A escrita da História; novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, pp. 63-95.

TANNAHILL. **O sexo na história.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão.** São Paulo: Ática, 1986.

VAN USSEL, Jos. **Repressão sexual.** Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WADDINGTON, Raymond. **Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art.** Toronto, University of Toronto Press, 2004.

WOLK-SIMON, Linda. “Rapture to the Greedy Eyes”: Profane Love in the Renaissance In: **Art and Love in Renaissance Italy.** New Haven: Yale University Press, 2008.